

PETER DECHERNEY

HOLLYWOOD

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 185

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 185

D

Peter Decherney

Profesör Decherney Pennsylvania Üniversitesi'nde sinema üzerine dersler vermektedir. Başta *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet* olmak üzere çeşitli çalışmaların yazarı ya da hazırlayıcısıdır. Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi üyesi ve Birleşik Devletler Dışişleri Bakanlığı Myanmar sanat elçisidir. Pek çok ödül almıştır ve *Forbes.com*'a düzenli olarak katkı vermektedir.

Decherney, Peter
Hollywood
ISBN 978-975-298-618-3 / Türkçesi: Elif Ünver
Ağustos 2019, Ankara, 189 sayfa
Kültür Kitaplığı: 185; Sanat: 26

HOLLYWOOD

Peter Decherney

DOST

ISBN 978-975-298-618-3

Hollywood
Peter Decherney

Birinci baskı, Ağustos 2019, Ankara

Türkçesi, Elif Ünver

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Erdal Akalın - Dost Kitabevi / *Sertifika No:* 12386
Karanfil Sokak No: 11/4, Kızılay 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 419 18 51
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti. / *Sertifika No:* 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

İÇİNDEKİLER

Sophia ve Asher için

Teşekkür

"Bu [mektubu] normalden uzun tuttum çünkü daha kısasını yazacak vaktim yoktu," demişti bir zamanlar Blaise Pascal. Hollywood tarihinin yüz yılını bu kısa kitaba sığdırmayı başarabildiysem, açıklaması, konuyu on yıl boyunca Pennsylvania Üniversitesi öğrencileriyle keyifle tartışmış olmamdır. Onların kavrayışlı soruları ve onaylayıcı ya da kafa karışıklığına işaret eden bakışları hikâyeyi bilemek, eğilimleri tanımlamak ve gerektiğinde geri planı tamamlamak için bana yardımcı oldu. Ayrıca, bu kitap John Belton, Julie Corman, Dana Polan, Emily Steiner, Robert Steiner, editörüm Nancy Toff ve Oxford University Press için okumalar yapan anonim bir okuyucunun cömert ve dikkatli okumalarından istifade etmiştir. Kitap, yaşlarından beklenmeyecek kadar çok sayıda siyah beyaz film izlemiş olan çocuklarım Sophia ve Asher'a ithaf edilmiştir.

Giriş

HOLLYWOOD TARİHİ ÜZERİNE BEŞ TEZ

Bu kitap, Thomas Edison'un Hollywood öncesi günlerinden başlayıp yaygın çevrimiçi videolar dünyasına uzanan süreyi kapsayan bir Hollywood tarihçesidir. Pek çok film ve film yapımcısı tartışılacak fakat temelde büyük resme odaklanılacaktır: yeni teknolojilerin benimsenmesi, bağımsız film yapımcılarının rekabete verdiği tepkiler ve Hollywood'un ilk yüzyılında yaşanan politik ve kültürel karmaşanın etkisi. Tarihçenin avantajlarından biri, belli dönemleri veya meseleleri daha derinlemesine incelemeden önce okuyuculara genel bir değerlendirme sunmasıdır. Bir diğer avantajı ise daha uzun soluklu bir çalışmada kaybolabilecek örüntüleri kısa metinde görmemizi sağlamasıdır.

Eksiksiz ve güncel bir tarih sunmaya çalışırken Hollywood ile ilgili en yeni akademik araştırmaları ve teorileri okunaklı olduğunu umduğum bir metinde sentezledim. Aynı zamanda film ve medya tarihi üzerine kendi yazdığım kitaplardan, verdiğim derslerden ve düşüncelerimden

yararlandım. Dolayısıyla, Hollywood tarihindeki isimlere, filmlere ve olaylara aşina okurlar bile bu kitapta kendileri için yeni pek çok şey bulacaktır. Tarih anlatmaya girişmeden önce Hollywood'un neden ve nasıl geliştiğine dair kısaca beş gözlem ortaya koyacağım.

1. Doğal bir tarafı yok

Hollywood filmlerinin standart genişliği neden 35mm oldu? Uzun metrajlı filmler neden çoğunlukla 90-120 dakika uzunluğundadır? Film ve televizyon şovları satmak için neden sinema yıldızları kullanılır? Hollywood tarihinin en eski kayıtları, temel film yapımı tekniklerini deney ve keşif yoluyla açığa çıkaran öncülerin hikâyelerini aktarır. Ne var ki, hareketli imgelerin çeşitli öyküler anlatacak şekilde kullanılmasının doğal veya kaçınılmaz bir tarafı yoktur. Film yapımı belli bir birey veya insan topluluğu tarafından keşfedilmedi. Tarihi, kültürel, ekonomik ve politik güçlerin hepsi bir araya gelerek Hollywood sanatını ve endüstrisini şekillendirdi.

2. Riskli iş

Film yapımcılığı doğası itibarıyla riskli bir iştir. Procter & Gamble, Pringles patates cipsini bir kez geliştirdi mi firma onu sonsuza dek aynı kalıpla kesmeye devam edebildi. Öte yandan, film ne bir ticari eşyadır ne de istikrarlı bir teşebbüstür. Araştırma ve geliştirme nadiren sonuç verir ve

bir filmin başarısı bir sonrakinin başarısını garanti etmez. Hollywood'un stüdyo sistemi planının büyük bölümünü masraflı, ortaklığa dayalı ve özgün ürünler yaratmanın beraberinde getirdiği riskleri yönetmeye yönelik stratejiler olarak açıklayabiliriz. Hollywood'un sinema yıldızlarını ve tür filmlerini esas alması, film yapımına ve sinemaya gitme deneyimine bir miktar öngörülebilirlik katma girişimlerinden sadece en bariz olanlarıdır. Hollywood Stüdyo Sistemi unsurlarının çoğu riski en aza indirmek ve öngörülebilirliği sağlamak için geliştirilmiştir ve buna filmlerin ahlaka uygunluğunu, birleşme ve şirket alımı kanalıyla mülkiyetin tek noktada toplanmasını, medya franchise* üretimini ve izleyici verilerinin çıkarlara yönelik kullanımını denetlemesi için bir organizasyon kurmak da dahildir.

3. *"Hollyworld"***

Hollywood her zaman Los Angeles merkezli küresel bir ticari kuruluş olmuştur. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Hollywood dünya çapında bir dağıtım ağı kurdu ve geçen yüzyılda bu ağın daha da büyüyerek tamamlanmasına hiçbir şey engel olamadı. Diğer ülkelerin kotalar veya finansal düzenlemeler vasıtasıyla Hollywood filmlerinin dolaşımına kısıtlama getirme girişimleri nadiren etkili oldu. Hollywood ilk günlerden itibaren dünya genelinde bir izleyici

* Telif hakları imtiyazlı olarak satılmış eser. (ç.n.)

** İngilizcede dünya anlamına gelen *world* kelimesi ile Hollywood'un küreselleşmesine atıfta bulunulmuş. (ç.n.)

kitlesine hitap edecek filmler yaptı ve yetenekleri kendine bir mıknatıs gibi çekerek dünyanın en iyi oyuncularını, yönetmenlerini ve yazarlarını sürekli olarak Los Angeles'a getirdi. 1910'lardan beri ABD hükümeti Hollywood'un küresel bir endüstri haline gelmesine yardımcı olacak ciddi miktarda kaynak sağladı; bazen Hollywood dünyayı Amerikalaştırma mekanizması olarak görülür. Ne var ki, Hollywood stüdyo istemi her zaman küresel kültürü hem bir araya toplamış hem de yaymıştır; Amerika'yı ve dünyanın geri kalanını aynı şekilde Hollywoodlaştırmıştır.

4. Transmedya

Sinema filmleri aynı zamanda "transmedya" hikâye anlatıcılığı ve tüketim zincirinde daima bir araç olmuştur. En eski filmler haberlere konu olan olaylardan, karikatürlerden ve popüler tiyatrodan uyarlandı. Vodvil evlerinde, panayırlarda gösterildiler ve sigara, giysi ve diğer ticari ürünleri satmak için kullanıldılar. Walt Disney'in *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937) filminin galasını yaptığı sırada yemek takımı, oyuncak, hikâye kitabı üreticilerini kapsayan yetmişten fazla farklı firmayla ticari satış anlaşması yapmış olması buna verilebilecek en mükemmel örneklerden biridir. 1960'larda, stüdyolar, multimedya konglomera şirketlerinin tüm departmanlara kazanç getirecek hikâyeler ve karakterler üretme, sonraki adıyla "çadır direği franchise filmler" üretme niyetinin bir parçası haline geldi. İnternet medya tüketicilerini de transmedya sürecinin içine çekti; hayran kitleleri, Hollywood ekosis-

teminin temel bir parçası olarak kendi *remix** ve *mahsup*** ürünlerini yaratıp paylaşmaktadırlar. Warner Bros., bilet satışları ve TV lisansı kadar *Harry Potter* serisinin feminist yeniden aktarımlarının yanına yerleştirilmiş reklamlardan da gelir elde eder.

5. Çok şey değişse de kendisi kalıcı

Hollywood sürekli bir değişim ve daimi kriz halindedir. Ufukta hep yeni bir teknoloji, bağımsız film hareketi ya da küresel finansal kriz vardır. Buna rağmen, Hollywood stüdyo sistemi, yüzyılı aşkın bir süre boyunca bozulmadan kalmanın yanı sıra daha da güçlenmiş ve yayılmıştır. Elbette, bazı stüdyolar batmıştır ve diğerleri de nispeten gençtir fakat 1910'lardan beri yaklaşık sekiz firma tüm dünyada tüketilen medyanın ezici çoğunluğunu kontrol etmektedir. Bağımsız şirketlerin yol açtığı rekabet, yeni medya platformları ve hatta korsan yayıncılık Hollywood tarihinin değişmez bir parçası olmuş, sistemi sürekli değişmeye ve gelişmeye zorlamıştır. Ayrıca, Hollywood kültürünün esas unsurlarından biri haline gelmiş endişe verici abartılı söylemlere rağmen, Hollywood stüdyo sistemi, uzun zamandır olduğu gibi gelecekte de küresel medya ekonomisinin en tepesindeki yerini koruyacağa benzer.

* Yeniden düzenleme. (ç.n.)

** Bir veya daha fazla farklı veri kaynağı kullanılarak oluşturulmuş bütünleşik web uygulaması. (ç.n.)

I. Bölüm

HOLLYWOOD'TAN ÖNCE

Yeni medya hep halihazırda var olanın içerisinden çıkar ve bu durum film için de geçerlidir. Hem ilk film teknolojisi hem de hikâye anlatım yöntemleri daha eski medyadan gelişerek ortaya çıkmıştır. Örneğin, en eski film projektörleri, üzerine eğreti duran film bobinleri vidalanmış büyülü fener slayt projektörlerinden başka bir şey değildi. Yeni teknoloji (film) daha eski teknoloji (slaytlar) üzerine nakledilmişti. Eski filmlerin estetik ve anlatı tarzları da benzer şekilde gazete karikatürlerinden, fotoğraflardan, vodvillerden ve büyülü fener gösterilerinden geliştirilmişti. Film hiçbir zaman yeni bir araç olmadı ama hep diğer pek çok başka araçtan gelişerek büyüdü ve onların bir karışımı olarak ortaya çıktı.

Fonograf'tan Vitaskop'a

Doğrusu, mucit Thomas Edison, bir film kamerası tasarlamak üzere şirketiyle işe koyulduğunda amacının "fo-

nografın kulaklar için yaptığını gözler için yapmak" olduğunu yazdı. Edison zaten başarılı bir fonograf işi kurmuştu ve benzerini hareket eden resimlerle de yapmak, fonograf deneyimini ve ticari modelini görsel alana uyarlamak istemişti. Edison Manufacturing Company isimli şirketin fonograf departmanı, fonografları mağaza önlerine kurmak üzerine uzmanlaşmıştı; burada müşteriler Edison'un kendi plak şirketi tarafından kaydedilmiş popüler şarkıları veya konuşmaları dinlerken bir makineden diğerine geçebiliyordu.

Bu modelin ardından Edison'un şirketi Kinetoskop adı verilen görüntüleyiciler geliştirdi. Bunlar, makine üzerindeki bir dürbünden içeri bakan müşteriye birkaç dakikalık film gösteriyordu. Boks maçları ve Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini canlandıran temsiller popülerdi ve bu filmler sahnelere bölünebiliyordu. İzleyiciler bir Kinetoskop'tan diğerine geçerek ve her seferinde makineye bozuk para atarak sahneleri açabiliyordu. Diğer Kinetoskop filmleri, sanki bir anahtar deliğinden filme alınmış gibi görünen sahneler göstermek suretiyle, gözetleme şovu tasarımından istifade ettiler.

Edison görüntü ve sesi birleştirme hedefinden asla uzaklaşmadı. Nihayet, görüntü ve sesleri eşzamanlı sergileyecek Kinetofon için –çok az sayıda üretilmiş ve hiçbir zaman çok iyi çalışmamış olsa da– patent başvurusu yaptı.

Şüphesiz, hareketli resim teknolojisi geliştirmek için çalışan tek mucit Edison değildi. Aynı tarihlerde, ABD'de ve Avrupa'da bazı mucitler çoğu zaman birbirlerinden bir şeyler öğrenerek benzer makineler geliştirdi. Ne var ki, rakiplerinin çoğu, Edison'dan farklı olarak, hareketli imgele-



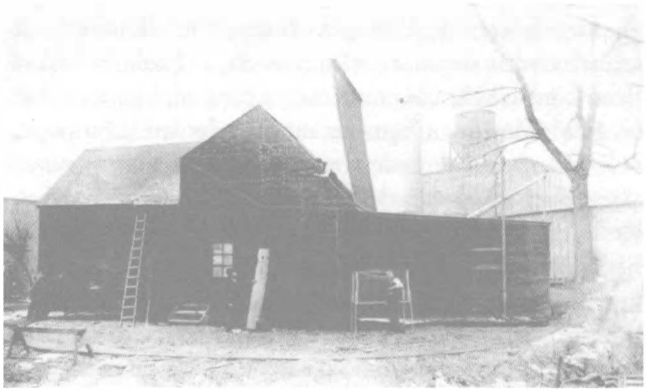
1. Edison sinema projeksiyonuna geçmek için gözetleme şovu görüntüleyicisi Kinetoskop'u terk etmeden önce boks filmleri bu görüntüleyicilerde popülerdi. Bazı eleştirmenler mobil telefonların bizi Kinetoskop'un sunduğu bireysel seyir deneyimine geri götürdüğünü öne sürer.

ri bir kişiye küçük bir deliğin içerisinden göstermeyi değil, geniş perdelere yansıtmayı hayal etti. (Son dönemlerde, bazı yorumcular, cep telefonları gibi taşınabilir cihazlarda film izlemenin bizi başlangıç noktasına, Edison'un orijinal gözetleme şovu modeline geri götürdüğünü düşünmüşlerdir.)

Kendilerine ait firmada fotoğrafçılık ekipmanları üreten iki Fransız'ın, Lumière kardeşlerin tasarladığı projektör 1896'da New York'taki vodvil evlerinde kullanılmaya başladığında açıkça görüldü ki, yansıtılan imgeler izleyici çekmekte muazzam bir etkiye sahipti. Edison, kendi film şirketinin gidişatı üzerinde yeniden düşünmesi gerektiğini fark etti. Laboratuvara geri dönmek yerine, Thomas Armat ve Charles Frances Jenkins'in, yeni mezun olmuş iki mühendisin tasarladığı bir projektörün haklarını satın aldı ve orijinal tasarımcıların isimlerine küçük bir metal levha üzerinde yer verilmiş cihazı "Edison'un Vitaskopu" adıyla pazarladı.

Edison, fonograf için yaptığının aynısını yapıp makinelerine içerik yaratmak amacıyla prodüksiyon işine girdi. West Orange, New Jersey'deki laboratuvarının bulunduğu yerde Black Maria adıyla tanınan küçük bir film stüdyosu kurdu. Black Maria ifadesi mahkûmları taşıyan polis araçları için kullanılan argo bir ifadeydi ve filme alınan uygunsuz –ya da en azından o şekilde algılanan– konuları ima ediyordu. Edison Company'nin en eski filmlerinin çoğu, programlarını Menlo Park Büyücüsü olarak tanınan Edison için kayda aldırmak amacıyla New York'tan gelen vodvil oyuncularının filmleriydi. Edison'un stüdyosunun zift kaplı siyah duvarları arasında güçlü erkekler, dansçılar

ve hayvanlar ardı ardına gösteriler sergilediler. Tek aydınlatma kaynağı açılır kapanır tavandan içeri dolan güneş ışığıydı. Binanın tamamı tüm gün ışık alabilmesi için 360 derece dönebilecek şekilde inşa edilmişti. Diğer film yapımcıları güneş ışığını alabilmek için camdan stüdyolar inşa ettiler ve pek çok film açık mekânda, doğrudan güneş ışığı altında çekildi. Filme alınan unsurları aydınlatmada yapay ışık kullanmak için lambaların yeterince güçlü, boş filmlerin de yeterince hassas hale gelmesine bir on yıl daha vardı. İlk kameramanlar, eldeki ışığı kullanarak egzotik manzaralar, haber değeri taşıyan olaylar ve günlük hayattan sahneler çektiler; bütün bunlara "aktüalite" adı verildi.



2. Edison'un stüdyosu the Black Maria, tüm gün güneş ışığı alabilmek için 360 derece dönebiliyordu. Daha hassas boş filmler ve daha güçlü lambalarla sadece yapay ışık kullanarak film çekmek ancak 1913'e doğru mümkün olabildi.

Henüz 1894'te (ve muhtemelen 1893'te), Edison, telif hakkı koruması alabilmeleri için filmlerini Kongre Kütüphanesi'ne yerleştirmeye başladı. Firma, filmlerini –kâğıt baskı olarak bilinen– uzun kâğıt şeritlere basıp Kongre Kütüphanesi'nin Telif Hakları Ofisi'ne fotoğraf olarak kaydettirdi. 1910'dan önce yapılmış filmlerin yüzde 90'ı ortadan kaybolduğu halde Edison filmlerinin pek çoğu, kâğıt baskılar şeklinde bir devlet kasasında saklandığından varlıklarını sürdürdüler.

*Nickelodeon** Çağı

En eski filmler lunaparklarda, vodvil evlerinde ve on kuruşluk müze** adı verilen garabet sergilerinde (curiosity displays) gösterildi. Film gösterimine özel ilk sinema salonları, nickelodeonlar 1903 civarı ortaya çıkmaya başladı. Bunlar genellikle bir projektör ve bir perde yerleştirilmiş mağaza önleriydi. Çoğu kez meyhanelerden dönüştürülmüş sinema salonlarıydı ki meyhaneden nickelodeona geçiş önemli bir olaydır. Meyhaneler, işçi sınıfından erkeklerin yeni kazanmış oldukları boş vakitlerini ve paralarını harcama mekânlarıydı. Buraların nickelodeonlara dönüşmesi, işçi sınıfından kadınların ve çocukların da halka açık eğlence, dinlence mekânlarına girmeye başladığına işaretti. Alışverişe çıkan bir aile bu salonlardan birine uğrayıp

* Beş sent karşılığında film izlenen sinema salonu. (ç.n.)

** Dime Museum: 19. yüzyıl sonlarında, ABD'de işçi sınıfına hitap eden ucuz, popüler eğlence merkezleri. (ç.n.)

bir iki saat geçirdikten sonra oradan ayrılabiliyordu. Öte yandan, kısa film gösterimleri, sonraki yılların televizyon yayın akışına benzer şekilde tüm gün devam ediyordu. Salon ortamında farklı cinsiyetlerden, yaş gruplarından, sınıflardan ve etnik kökenlerden insanların bir arada bulunması ilk başta pek çok orta sınıf mensubu müşterinin gözünü korkuttu. Yasa koyucular gereğini yapmakta gecikmedi. New York'ta, yargı, nickelodeonlardaki ışığın müşterinin gazete okumasına izin verecek kadar aydınlatma sağlamasını şart koşmakla, buraların sadece yankesiciler, "zamparalar" (seks avcıları) ve şehvetli görüntülere meraklı müşteriler için bir cennet olmadığı; gazete okumak gibi orta sınıfa özgü dinlence faaliyetleri için de uygun ortamlar olabileceği izlenimi yarattı.

Nickelodeonlar potansiyel olarak yeni demokratik ortamlardı fakat aynı zamanda son derece yöresel nitelikteydi. Filmler kısaydı ve çok çeşitli kombinasyonlar şeklinde gösterilebiliyordu. Bunlara eşlik eden müzik önemli ölçüde çeşitlilik arz ediyordu; aynı film bir nickelodeonda piyanist, diğerinde ise bir caz grubu eşliğinde izlenebiliyordu. Bazılarında film karakterlerini seslendiren aktörler varken, çoğunda filmleri sunan ve açıklayan anlatıcılar bulunuyordu. Gösterim nasıl kurgulanmış olursa olsun, sessiz filmler neredeyse hiçbir zaman sessiz gösterilmedi. Ayrıca, bu sinema salonlarının çoğunda sadece bir tane projektör vardı. Dolayısıyla, makara değişimi sırasında canlı gösteriler ve fotoğraf slaytları hâlâ kullanılıyordu. Nickelodeonlar birer multimedya deneyimiydi ve bir filmi Manhattan'ın Aşağı Doğu Yakası'nda, Çin Mahallesi yakınlarında izlemekle ülkenin bir diğer ucunda, Chicago

Bölgesi'nde izlemek birbirinden çok farklı şeylerdi. Filmler toplu üretimdi fakat bunların izlenmesi kesinlikle tek tür bir tecrübe değildi.

Nickelodeonlarda gösterilen kısa filmler, birbirinden farklı tecrübeler sunmak amacıyla çeşitli şekillerde bir arada kullanılabiliyordu; programın ardındaki en yaratıcı kişi genellikle sergileyici –gösteriyi hazırlayan kişi– olurdu. Bazı durumlarda sergileyiciler yollarına yönetmen olarak devam ettiler; bunun en güzel örneği, on kuruşluk müze sergileyiciliğinden Edison'un en iyi yönetmeni konumuna yükselen Edwin S. Porter'dır (*The Great Train Robbery*, 1903). Nickelodeonlar gelişmekte olan endüstriye giriş yapmak için de kolay bir yoldu; Carl Laemmle (Universal'ın kurucusu), Adolph Zukor (Paramount'un kurucu ortağı) ve Louis B. Mayer (MGM'in kurucu ortağı) gibi büyük Hollywood patronlarının çoğu ilk başta birer nickelodeon sahibiydiler.

1908 öncesi filmler "cazibe sineması" adını aldılar çünkü görüntü, hareket ve şok üzerine yoğunlaştılar. Film yapımcıları, modern hayatın akışını yakalamak için trenlere, gemilere ve lunaparklarda binilen araçlara kameralar yerleştirdiler. Dünya liderlerini, ünlü abideleri filme aldılar. Sanal seyahat imkânı ve dolaylı heyecanlar sundular. Popüler bir örnek vermek gerekirse, Edison'un 1896 tarihli *The May Irwin-John Rice Kiss* filmi yıllarca gösterimde kaldı ve sıklıkla aynı izleyici kitlesi için defalarca gösterildi. Filmde, ünlü bir tiyatro oyunundan iri yapılı iki oyuncunun rol aldığı iffetli bir öpüşme sahnesi gösterildi ve bu da filmlerin sahip olduğu gücü net bir biçimde ortaya koydu. İzleyiciler olarak oyuncuları yakından görme ayrıcalığına

sahip olduk ve herhangi bir tiyatro salonundaki en iyi oturma düzeninin bile sağlayamayacağı kadar iyi bir görüş açısına kavuştuk. Dahası, hikâyeye yer verilmeyen bu film bize oyunun sadece en çok konuşulan veya cazip bulunan sahnesini, öpüşmeyi gösteriyordu.

Diğer filmler, izleyicilerle film arasında görünmez bir duvar olduğu fikriyle, dördüncü duvar yaklaşımıyla oynatıldı. Müstehcen veya tehlikeli sahneler gösterildikten sonra, izleyicilere o sırada korunaklı bir ortamda, röntgenci pozisyonunda oldukları hatırlatıldı. Örneğin, 1901 yapımı bir İngiliz filmi olan *The Big Swallow*, kameraya doğru yürüyen bir adamın yakın plan görüntüsünü içeriyordu. Filmin sonunda kamera adamın boğazından içeri doğru iniyormuş gibi görünür ve ekran tamamen kararır. Daha sonra o kocaman karanlık boşluğa düşen bir çift bacak görürüz. İlk başta adam sanki bizi –izleyicileri– yutmuştur ve bu sahne bize gerçekte hiçbir imgenin fiziksel olarak zarar veremeyeceği güvenli bir salon ortamında bulunduğumuzu hatırlatır. Daha sonra, filmdeki adamın kameramanı yutmuş gibi göründüğünü fark ederiz ve bu sefer dikkatimiz bir başka konum değişikliğine yönelir; filmin canlı yayın olmadığını ve aslında görünmeyen bir teknoloji, bir kamera ile ekranın dışında kalan bir görüntü yönetmeni tarafından önceden çekildiğini hatırlarız. *The Big Swallow* gibi filmler, ilk izleyiciler için filmlerdeki yeni sanal niteliği tecrübe etmek ve izleyici koltuğundan röntgenci konumunu deneyimlemek bakımından eğitici olmuşlardır.

Yapımcıların bir hikâyesi olan filmler üretmeye başlamasının çok uzun yıllar aldığı şeklindeki yaygın efsaneye karşın, sinemanın ilk günlerinden beri kurmaca filmlerle

çok sık karşılaşılmıştır. Hikâyeler çoğu kez halihazırda mevcut malzemeleri esas aldı. Gazete karikatürleri veya eski vodvil programları filmlerde yeniden yaratıldı. Filmlerin çoğunu anlayabilmek için, orada görsel olarak tasvir edilen hikâyeleri önceden tanımak gerekiyordu ki sinemacılık eğitimi almış uzmanlar genellikle bunları "birbirine atıflı metinler" şeklinde adlandırır. İlk film izleyicileri, ekranda olup bitenleri aynı anda kendilerine açıklayan bir anlatıcıyı dinlerdi fakat, örneğin, İncil'deki Judith ve Holofernes hikâyesini veya *Kral Lear*'ı ya da Broadway oyunlarının konularını hiç bilmeyenlere bu anlatımların bir yararı yoktu. Mesela *Uncle Tom's Cabin* on dokuzuncu yüzyılın en ünlü Amerikan tiyatro oyunuydu ve 1900'lerin başında hâlâ çok popülerdi. Edison'unki de dahil olmak üzere pek çok firma, sinema izleyicisi için oyunun en önemli sahnelerini ekrana taşıdı. Eğer o izleyiciler birbirine atıflı metinleri –romanı ve tiyatro oyununu– önceden bilmiyorduysa, ekrandaki görsel şöleni keyifle izlemiş fakat filmi hiç anlamamıştır.

1908-1909 civarı dönemde film yapımcılığı ve film endüstrisi bazı değişimlerden geçti. Köklü film şirketleri, endüstrinin daha geniş alanlara erişebilmesi için orta sınıf izleyici kitlesini cezbedecek faaliyetlere başladı. Prodüksiyon şirketleri romanlardan ve Broadway sahne oyunlarından uyarlanan filmler yaptı. Ayrıca, yeni hikâye anlatım tarzları kullanıldı. En başta, hikâye anlatma işini salonlardaki canlı anlatıcılardan devraldılar. *Uncle Tom's Cabin*'in 1903'teki Edison versiyonu, bu dönüşümden önce yapılmış filmlerin mükemmel bir örneğidir. Bu film, birbirlerinden bir kesinti –edit– ile ayrılmış sahneler dizisi şeklinde

sunuldu. Sanki her çekimin sonunda bir perde iniyor ve bir sonraki çekim başlamadan önce perde yine kalkıyor gibiydi. Yapımcılar, aralardaki bu boşluğu doldurmayı izleyicilere ve salondaki anlatıcılara bırakmıştı.

1908-1909 yıllarındaki değişim döneminde yapılan filmler, izleyicilere en önemli ayrıntıları görsel olarak sunmak amacıyla kodlanmış bir "süreklilik düzenlemesi" sistemi kullanmaya başladı. Yapımcılar, iki farklı çekimin karakterlerin duygu ve düşüncelerini naklederken bir yandan da mekân ve zaman bakımından birbiriyle nasıl bağlantı kurduğunu izleyicilerin anlayabilmesi için biçimsel bir sistem geliştirdi.

Karakter ekranın dışında bir yöne doğru bakıyorsa ve sonraki çekimde bir pencereden görünen manzarayı izliyorsak, o karakterin gözlerini diktiği yere doğru yaklaştığımızı biliriz. Buna "göz hizası eşleşmesi" denir. Benzer şekilde, karakter bir çekimde bir kapıdan çıkıyorsa ve aynı karakteri sonraki çekimde bu eylemini tamamlarken görüyorsak, bu iki çekimin birbiriyle bağlantılı olduğunu anlarız. Bu biçimsel kod bize genellikle doğal ve barizmiş gibi görünür fakat aslında insanoğlunun kültür, teknoloji ve tarihin etkilerini taşıyan bir icadıdır. Filmin en basit unsurudur fakat aynı zamanda en büyüleyici olanlarından biridir: izleyiciler, filmin birbirine eklenmiş kısa parçalarından yola çıkarak hikâyenin zamanı ve mekânı hakkında tutarlı bir fikir oluşturabilirler.

Aynı dönemlerde film yapımcılarının hikâyelerini anlatmalarına yardımcı olan bir diğer unsur ara başlıklar, çekimler arasında gösterilen açıklama veya diyalog kartlarıdır. Ara başlıklar canlı anlatıcıların işini doğrudan ele

geçirdi ve bu anlatıcılar sabırsızlıkla sesli filmlerde konuşmayı bekledi.

Oyunculuk da bir dönüşüm geçirdi. İlk filmlerle özdeşleştirdiğimiz abartılı pantomim bu süreçte popülerliğini kaybetti ve daha sakin, gerçekçi bir oyunculuk tarzı yükselişe geçti. İlk film oyuncularının duyguları ifade etmek için kullandığı ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatro performanslarındakine benzeyen kaba el kol hareketleri yerini yakın plan çekimlerde göze çarpan belli belirsiz yüz ifadelerine bıraktı. Macar film teorisyeni Béla Balázs, bu yakın çekim görüntüleri "sessiz monologlar" olarak tanımladı. Film yapımcıları öteden beri çeşitli düzenlemeler ve farklı oyunculuk tarzları denemekteydi fakat bu yeni, özgün hikâye anlatım tarzı çok kısa sürede benimsendi.

Edwin S. Porter'ın 1907 yapımı filmi *The Teddy Bears*, film endüstrisini tam da bu değişikliklerin doruğundayken gözler önüne serer. Film iki hikâyeyi birleştirir: "Goldilocks and the Three Bears" ve o zamanların gazetelerde yer alan güncel hikâyesi olan Başkan Teddy Roosevelt'in av gezisi. Roosevelt, bir av gezisinde yetim bıraktığı bir yavru ayının canını bağışlayınca ülke çapında bir pelüş "teddy"* ayı çılgınlığı başlatmış oldu. Yirminci yüzyıl başlarında hayvan haklarının durumu buydu. Filmde, Goldilocks ayıların sandalyesinde oturur, onların yulaf lapasını yer ve ayı ailesi eve döndüğünde onu yavru ayının yatağında uyurken bulur. Goldilocks kaçar ve ayı ailesi onu kovalar, tabii Başkan Roosevelt ile karşılaşana kadar. Hikâyenin kahramanı Roosevelt anne ve baba ayıyı vurur, yavru ayıyı zincirle-

* Tüylü. (ç.n.)

yerek Goldilocks'a hediye eder. Ayrıca, Goldilocks'un evdeyken görüp çok beğendiği pelüş tüylü ayı koleksiyonunu da ona verir.

Sinema bilimcileri on yıllarca bu filmin anlamını çözmeye çalıştılar. Net olan bir şey var ki, o da filmin 1908 öncesi ve sonrası sinematik hikâye anlatıcılığı unsurlarını bir araya getirdiğidir. İlk nickelodeon filmleri gibi bu film de diğer hikâyeleri önceden bilmeyi gerektirir. Hatta kendi içinde bir anahtar deliği filmi bile barındırır: Goldilocks, pelüş tüylü ayılar etkileyiciliğinden hâlâ bir şey kaybetmemiş olan stop-motion sekansı şeklinde canlandırılmış akrobatik hareketler yaparken onları tahta kapının anahtar deliğinden gözetler. Öte yandan, filmin ileriye dönük bir tarafı da vardır: oyunculuk eski filmlerdeki aşırı duygusal pantomim ile yeni filmlerdeki gerçekçi üslup arasında gider gelir. Ayrıca, düzenlenme biçimi bu filmin iki estetik yaklaşım arasında sıkışıp kaldığını gösterir. Filmin açılış sekansında her çekim ayrı bir sahnedir fakat son kovalama sekansı çekimleri birleştirerek bir sahne oluşturmak için hareketin yönünü esas alır. *The Teddy Bears* filminin ahlakı bugün bize yabancı gelse de, görsel hikâye anlatı yöntemi, öncüllerinin çoğuna kıyasla daha tanıdıktır.

Ortaklık ve bağımsızlar

1907 ve 1909 yılları arasında hikâye anlatı yöntemleri bakımından büyük bir değişimden geçen Amerikan film endüstrisi aynı zamanda bir yeniden yapılanma süreci yaşadı. ABD'nin ilk film şirketleri sert bir rekabet içerisine

girdi. Nispeten büyük şirketler rakip firmalardaki yetenekleri kendi bünyelerine aldılar. Prodüktörler birbirlerinin filmlerini kopyaladılar ve kendilerininmiş gibi sattılar. Sektörün liderleri de geniş kapsamlı fikri mülkiyet hakkı talepleri ile pazarda tekelleşmeye kalkıştılar. Özellikle Edison, rakiplerini ortadan kaldırma niyeti ile durmaksızın dava açma talepleri peşinde koştu ve kısa bir süreliğine yöntemleri başarılı oldu.

Edison'un elinde hareketli resim teknolojisine yönelik üç tane geniş kapsamlı patent vardı ve gerek duruşmalarda gerekse ticari basında sürekli sinema filmi yapmaya yönelik bütün teşebbüslerin kendi icatlarını temel aldığını iddia etti. Nihayetinde, Edison'un patent hakkı taleplerinin hepsi mahkeme tarafından reddedildi. Yine de, o yeniden başvurdu ve birkaç önemsiz uyarlama için alacak talep etmeyi başardı. Ne var ki, kaybedilen davalar Edison'u ve firmasını diğer şirketleri karşı koymaya güçlerinin yetmeyeceği hukuk savaşlarına sürüklemekten alıkoymadı. Firmasının hukuk departmanı müdürü Frank Dyer'ın daha sonra tüm film departmanının müdürlüğüne yükselmesi, Edison'un şirketinde hukuk davalarının merkeziyeti hakkında bize çok şey anlatır.

Edison'un en zorlu rakibi American Mutoscope and Miograph veya kısaca Biograph adında bir firmaydı. Biograph'ın kamera ve projektörleri kısmen Edison'un eski hareketli resim geliştirme departmanı şefi W.K.L. Dickson tarafından tasarlandı ve şirket kendi ekipmanlarının Edison'un ekipmanlarından belirgin biçimde farklı olduğunu savundu. Daha da önemlisi, Biograph en önemli film patentlerinden birinin, Latham döndürecinin ayrıca-

lıklı haklarını elinde bulunduruyordu. Kimya profesörü Woodville Latham tarafından patenti alınan Latham döndüreci, basitçe, projektörün girişine yerleştirmeden önce ve yerleştirdikten sonra film şeridi üzerinde hafif bir gevşeklik bırakmayı ve böylece ışığın buradan içeri dolmasını sağlamayı kapsıyordu. En eski filmlerin çok kısa olmasının nedenlerinden biri, bir süre sonra projektör içinde gerilimin birikecek ve selüloidin kırılacak olması idi. Latham döndüreci gerilimi alarak film yapımcılarına daha uzun filmler çekme imkânı sundu. Sektörde Latham döndürecini kullanmadan film gösterebilen kimse yoktu ve cihaz Amerikan film endüstrisinin ilk dönemlerinde fikri mülkiyetin temel parçalarından biri olmuştu.

Aralık 1908'de, Edison ve Biograph patentlerini bir havuzda toplamak üzere anlaştı ve Motion Picture Patents Company (Yatırım Ortaklığı) adlı şirketi kurdu. Bu gruba selüloid üreticisi George Eastman ve birkaç Amerikalı ve Avrupalı film prodüktörü ve distribütörü de dahildi. Ortaklık anlaşması distribütörler ve sergileyiciler için bir tür şeytanla anlaşma idi. Yatırım Ortaklığı'nın ayrıcalıklı teknolojisine ve filmlerine erişim elde ettiler fakat özerkliklerini kaybettiler. Ayrıca, lisans ücretleri ödemek zorunda kaldıkları için kâr etmeleri zorlaştı.

Yatırım Ortaklığı, sektörü tektipleştirmeye, filmi özgün bir üründen ziyade ticari bir mal haline getirmeye çalıştı. Her filmin hitap ettiği kendi izleyicisi vardır, fakat Yatırım Ortaklığı bütün filmlere aynı şeklide davrandı. Prodüktörler belli bir kotayı yakalamak zorunda bırakıldı ve filmler haftanın önceden belirlenmiş bir gününde gösterime sunuldu. Filmler makaralar halinde satıldı ve kiloyla şeker satar

gibi her makara aynı fiyata satıldı. Distribütörler de filmleri peşinen, daha hiç görmeden satın almak zorundaydı.

Yatırım Ortaklığı, sektörü tektipleştirme gayretiyle sansüre bile kucak açtı. 1909'dan başlayarak Ulusal Sansür Kurulu'nun, daha sonraki adıyla Ulusal Teftiş Kurulu'nun her filme kendi onay damgasını basmasına izin verdi. Orta sınıfa mensup müşterileri çekmek ve sinema salonlarına kısıtlama getirmek suretiyle oy toplamaya hevesli politikacıları caydırmak için sergileyiciler kendilerini daha saygın göstermek istediler. Sadece Ulusal Teftiş Kurulu'nun onayladığı filmleri göstermeyi kabul ettiler. Kurul Yatırım Ortaklığı ile ayrıcalıklı bir anlaşma imzaladıktan sonra imtiyazlı lisans sahibi olarak bu ortaklığa katılan sergileyicilerin sayısı daha da arttı.

Yatırım Ortaklığı, sektörü boş film satışından sansür kurulunun verdiği onaya kadar her açıdan sımsıkı elinde tuttu. Ne var ki, tektipleştirme çabası yeniliklerin önünü kesti, kavgaları körükledi. Yatırım Ortaklığı kurulduktan sadece on gün sonra, buna karşı çıkan bağımsızlar Independent Moving Pictures (IMP) adı altında birleşti. Film distribütörü Carl Laemmle önderliğindeki bağımsızlar Fransız Lumière kardeşlerin şirketinden boş film satın aldılar ve Yatırım Ortaklığı dışında kendi ağlarını kurdular. Sektör değişim sürecinden geçerken Yatırım Ortaklığı iş yapma yöntemlerini sabitledi ve izleyici taleplerine yanıt veremez oldu. Öte yandan, bağımsızlar, endüstriyel gelişmenin bir sonraki aşamasında çok büyük rol oynayan orta sınıf izleyici kitlesine sunulan yeniliklerden fazlasıyla istifade ettiler.

İlk olarak, bağımsızlar uzun metrajlı filmler çekti. Yatırım Ortaklığı ısrarla filmleri makara (her biri yaklaşık on

beş dakika uzunluğunda olan makaralar) şeklinde satarken bağımsızların daha uzun olan çok makaralı filmleri orta sınıf müşteriye hitap eden tiyatro oyunlarının ve romanların uyarlamalarına daha uygundu. Dahası, bağımsızlar muhteşem İtalyan epikleri ithal ettiler ve bunlar o dönem ABD'de epey moda oldu. Yatırım Ortaklığı üyeleri çoklu film makaralarında hikâyeli filmler göstermedi değil elbette, fakat genel olarak uzun metrajlı film prodüksiyonuna geçme fırsatını kaçırdılar.

İkinci olarak, bağımsızlar film yıldızlarının değerini keşfetti. Sinema filmleri gelip geçiyordu fakat oyuncular sürekli yeniden ekranda beliriyordu. Edison ilk başta içgüdüsel olarak vodvil yıldızlarını stüdyosuna getirmiş ve performanslarını filme almıştı. Buna karşın, pek çok Yatırım Ortaklığı üyesi, sinema yıldızlarının tanıtımını yapma düşüncesine, hatta oyuncuların isimlerine filmlerde yer verme fikrine dahi karşı çıktı. Oyuncuların tanıtım değeri kazandıktan sonra daha yüksek ücretler talep etmeye başlayacağını biliyorlardı. Öte yandan, izleyiciler her hafta gördükleri yüzler hakkında daha fazla şey öğrenmek istediklerini haykırıyorlardı. Gazeteciler, Biograph'ın popüler aktrisi Florence Lawrence'ı henüz adı izleyiciler tarafından duyulmadan çok önce Biograph Kızı şeklinde tanımlamaya başladı. Carl Laemmle 1909'da Lawrence'ı IMP bünyesinde işe aldı ve özel hayatı, gelecekte yayımlanacak filmleri ile ilgili sansasyonel hikâyeler yayarak onu sinema yıldızı konumuna yükseltti. Diğer bağımsız prodüktörler, yıldızlara olan bu yoğun talebi tiyatro sahnelerindeki yetenekleri beyaz perdeye taşıyarak kazanca dönüştürdüler. Nickelodeon sahibi Adolph Zukor, kendi prodüksiyon şir-

ketini yıldızlara olan bu talep üzerine kurdu ve ona Famous Players Film Company adını verdi. Kraliçe I. Elizabeth ile ilgili bir Fransız filmini ithal etti ve başrolde efsanevi aktris Sarah Bernhardt'ı oynattı.

Yatırım Ortaklığı'nın sektörün kontrolünü ele geçirmesiyle kaybetmesi bir oldu. Bunu sanki Hollywood stüdyolarının yerini sadece birkaç yıl içerisinde internet video şirketleri almış gibi düşünebiliriz. Yatırım ortaklığı, uzun metrajlı filmlere ve sinema yıldızları sistemine doğru ilerlemenin gerisinde kalmaya ek olarak, bazı hukuki ve işletimsel darbeler aldı. 1911'de Eastman Company'nin Yatırım Ortaklığı ile anlaşması sona erdi ve ortaklık boş filmleri bağımsızlardan tedarik etmeye başladı. Daha sonra Latham Döndüreci patentinin süresi bitti, ayrıca ortaklık üyelerinden Kalem bir simge telif hakkı davasını kaybetti.

Yatırım Ortaklığı'nın hukuki kaynaklarıyla desteklenen Kalem, kitapları ve tiyatro oyunlarını izin almadan veya herhangi bir ödeme yapmadan sinemaya uyarlamaya hakkı olduğunu savundu. Kalem kararından önceki dönemde film şirketlerinin çoğu izinsiz uyarlamalar üzerine uzmanlaşmıştı. Film yapımcılarının ünlü edebiyat eserlerini sinemaya uyarlamak için izin almaları gerekip gerekmediği net değildi ve çok satan romanlar, Broadway gösterileri için istedikleri gibi uyarlamalar yarattılar.

Dava Yüksek Mahkemeye taşındı ve yargıçlar film yapımcılarının başka ortamlarda yayımlanan eserlerin sinema uyarlamalarını yapmak için izin almaları gerektiğine hükmetti. Davadan çıkan karar, film şirketleri arasında yayınevleri ve yapımcılardan ayrıcalıklı anlaşmalar koparma yarışı başlattı. Bağımsızlar en iyi ortaklıkları kazanarak

Yatırım Ortaklığı'na üstünlük sağladı ve 1913'e gelindiğinde Yatırım Ortaklığı yerini tamamen bağımsızlara kaptırmıştı. Yatırım Ortaklığı, 1916'da, 1890 tarihli Sherman Antitrust Kanunu'nu ihlal etmekten suçlu bulundu ve dağıtıldı. Bu, ABD film endüstrisinin mutlak hakimiyken bir anda piyasa taleplerini karşılayamayan fosilleşmiş bir kalıntıya dönüşen organizasyonun tabutuna çakılan son çiviydi.

II. Bölüm

HOLLYWOOD STÜDYO SİSTEMİ

Carl Laemmle, Adolph Zukor, William Fox ve diğer bağımsızların Yatırım Ortaklığı'nı sektörden atması, birbirine sıkıca bağlı kudret simsarlarından oluşan kendi gruplarını –ekonomistlerin deyimiyle oligopol– oluşturmalarından başka bir sonuç vermedi. Bağımsızlar California'ya taşındı ve burada Universal, Paramount ve Fox gibi Hollywood stüdyolarını kurdu. O zamandan beri, Hollywood, üstünlük sıralaması çok kereler değişmiş olsa da, sekiz veya daha fazla firmanın hakimiyetindedir. Yatırım Ortaklığı'na benzer şekilde Hollywood stüdyoları da sektörü kurumsal kontrol ve risk yönetimi stratejileri ile tektipleştirmeyi amaçladı. Ancak, Hollywood, Edison ve ortaklarından daha dayanıklı çıktı.

Stüdyoların doğuşu

Yatırım Ortaklığı henüz dağılmadan önce bile bağımsızlar film prodüksiyon işini New York ve New Jersey'den

Los Angeles'a taşımışlardı. Bağımsızların Edison'un pençesinden kurtulmak için batıya gittiği hikâyesi sık sık tekrarlanır fakat aslında bu taşınma çok daha pratik nedenlerden dolayı gerçekleşmiştir (hatta Batı Yakası'na ulaşan ilk stüdyoların bazıları Yatırım Ortaklığı üyeleridir). Filmlerin çoğu hâlâ güneş ışığı kullanılarak çekiliyordu. Stüdyolar Florida, Meksika ve hatta Küba'da en uzun kış günlerini bulmaya çalıştılar fakat en iyi seçeneğin Los Angeles olduğu anlaşıldı. Los Angeles'ta prodüktörler yıl boyunca güzel havadan faydalanabiliyordu ve çok çeşitli mekânlara birkaç saat içerisinde ulaşabiliyorlardı; çöllere, plajlara, dağlara ve Güney California'daki çiftliklere seyahat edebiliyorlardı. Los Angeles aynı zamanda sendikalaşmamış bir bölgeydi ve böylece stüdyolar örgütlü işgücünün masraflarından kurtulabiliyordu; en azından film teknisyenleri 1912 tarihli Stüdyo Temel Sözleşmesi altında sendikalaşana kadar. Bütün stüdyolar günlük danışmanlık hizmeti aldıkları finans bürolarını New York'ta tutmaya devam ettiler ve büyük ölçüde Broadway yeteneklerinden yararlanmak amacıyla film prodüksiyonlarını Doğu Yakası'nda da sürdürdüler. Ancak, 1922 itibarıyla, Amerikan film prodüksiyonunun yüzde 84'ü Los Angeles bölgesinde gerçekleşiyordu.

1910'lardaki birtakım şirket birleşmeleri Hollywood stüdyolarının bir araya gelmesini sağladı. Film yapımcılığını ve dağıtımcılığını her yönüyle birleştirmek suretiyle dikey bütünleşmiş olan prodüksiyon şirketlerine distribütörler ve sinema salonu zincirleri de katıldı. Örneğin, distribütör W.W. Hodkinson, ülke çapında dağıtım yapan bazı firmalarla birleşerek uzun metrajlı filmler üzerine

uzmanlaşmış ilk ulusal zinciri, Paramount Pictures Corporation'ı kurdu.

Paramount, yakın zamanda Cecil B. DeMille adında bir yönetmeni işe almış olan en ünlü uzun metrajlı film prodüktörleri Adolph Zukor ve Jesse Lasky'nin ilgisini çekti. Nihayetinde, Paramount prodüktörleriyle ve salon sahipleriyle (sergileyiciler olarak bilinirler) birleşti ve beraber halihazırda kendi ağlarına dahil olmamış sergileyicilere zorbalık yapabilecek kadar güçlü bir oluşum haline geldiler. Sergileyiciler Paramount'un yıldızlar kadrosuna ve Broadway şirketleriyle uyarlamalar üzerine yaptığı ayrıcalıklı anlaşmalara güvendi ve Paramount da salon sahiplerinin ya stüdyonun çektiği filmlerin tüm sezonunu kiralamaları ya da hiç kiralamamaları konusunda ısrarcı oldu ki bu uygulama "blok rezervasyon" olarak bilinir. Çoğu zaman henüz çekimine bile başlanmamış olan filmleri üstlenmek zorunda kalan salon sahipleri, belirsizlik içerisinde, "görmeden" rezervasyon kabul etmiş oluyorlardı. Sonunda Yüksek Mahkeme blok rezervasyon uygulamasını rekabete aykırı olduğu gerekçesiyle yasakladı fakat bu ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oldu.

Büyük bütçeli "A" sınıfı filmlerin ilk gösterimleri Times Meydanı'ndaki Strand Theater gibi en popüler sinema saraylarında canlı performanslar, orkestralar ve sık sık eşantiyon ürünler eşliğinde yapılıyordu. Bir süre sonra filmler daha şatafatsız ama düşük fiyata gösterilen salonlara indi. Dönemin sinema sektörü jargonuyla filmler "kendilerine alan açtı" ve bir filmin bütün alanları dolaşıp ilerleyişini bir taşra sinemasında noktalayabilmesi iki yıl sürebilirdi. Gerçekten, Kanada'da bir buz pateni alanının altına gö-

mülü bulunan büyük bir kayıp film koleksiyonu, Kuzey Amerika salonlarındaki uzun serüvenini tamamladıktan sonra buraya yerleştirilmiş ve soğuk zemin sayesinde gayrı ihtiyari korunmuştu.

Stüdyo, ABD'nin çok daha ötesine kadar uzandı, Hollywood Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sektörün küresel lideri haline geldi ve öyle kaldı. Savaştan önce dünyanın film pazarına Fransa hakimdi ve onu uzak arayla İtalya takip ediyordu. Ne var ki, Avrupa film şirketleri savaş süresince faaliyetlerini azaltmaya zorlandılar; çalışanlarını, tesislerini milli mücadelenin emrine verdiler ve ateşkesten sonra sinema salonlarının elinde gösterebilecekleri neredeyse hiçbir film yoktu.

Avrupa Film endüstrisi yeniden inşa edilirken Hollywood stüdyoları boşluğu doldurdu. Uluslararası dağıtım yan kuruluşları oluşturdu ve Avrupa'daki ve tüm dünyadaki sinema perdelerini Amerikan filmleriyle doldurdu. Hollywood'un 1920'lerdeki en büyük rakiplerinden biri olan Alman Ufa Stüdyosu mali krize girince Paramount ve MGM 4 milyon dolar borç vererek onu kurtardı ve böylece bu iki Hollywood stüdyosu kendine Almanya'da dağıtım önceliği temin etti. Bu yeni teşebbüse Parufamet adını verdiler.

Uluslararası dağıtımı hızlandırmak amacıyla çoğu Hollywood filmi ikili negatifler üretmek için iki kamera ile çekildi. Negatifler kesildikten sonra yurt içinde dağıtılmak üzere basılması için bir takım Los Angeles'ta kalıyor diğer takım da uluslararası dağıtım şebekesinin merkezi olan Londra'ya gönderiliyordu. Hollywood'un uluslararası kazancı artmaya devam etti ve 1953'e gelindiğinde uluslararası satışlar yurt içi gişe hasılatını geçmişti.

Hollywood'un küresel hakimiyeti Avrupa'da krize yol açtı, bazı ülkeler Amerika'nın kendi pazarlarına nüfuz etmesini engellemenin yollarını aradılar. Almanya, İngiltere ve başka ülkeler Hollywood filmlerinin ithalatına sınırlama getirdiler ve sonunda Avrupa ülkeleri Amerika ile rekabet etmek için birleşti. Film Europe hareketi, Milletler Cemiyeti'nin himayesi altında bir yandan Hollywood filmlerini engellerken bir yandan da Avrupa sinemasını teşvik etti. ABD buna dışişleri bakanlığına bağlı çalışacak ve Hollywood için daha iyi ticaret anlaşması müzakereleri yapacak bir film ofisi kurarak karşılık verdi. Ayrıca, ABD Kongresi, ABD sınırlarında yasadışı gizli anlaşma olarak kabul edilecek şekillerde işbirliği yapmayı Hollywood ve diğer sektörler için denizaşırı ülkelerde serbest bırakan Webb-Pomerene Kanunu'nu (1918) kabul etti.

1922'de stüdyolar Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) adıyla kendi organizasyonlarını kurdular ve Posta İşletmeleri eski genel müdürü Will Hays'i yönetici olarak atadılar. Hays ve MPPDA daha sonra Hollywood'un sansürcüleri olarak tanındı, fakat 1920'lerin başlarında MPPDA'nın uluslararası kolu ısrarla daha akıcı bir küresel dağıtım talep ederken New York ofisinden çalışan Hays Hollywood adına kongrede lobi yaptı.

Hays, ayrıca, filmlerin Amerikan kültürünü ve ürünlerini tüm dünyaya yaymaktaki merkezi rolünü ön plana çıkararak Hollywood imajını yeniden tanımlamaya gayret etti. Hays, defalarca, "Amerikan filminin her otuz santimetresi," demiştir, "dünyanın herhangi bir yerine 1 dolar değerinde ürün satar." Başka konuşmalarında ise "sinema

filmi, ülkedeki her Amerikalıya ve dışarıdaki milyonlarca müşteriye Amerikan ürünlerinin görsel, canlı bir algısını götürür" iddiasını dile getirdi.

İşin garip yanı, klasik Hollywood tarzına dönüşen film yapımı tarzı Birinci Dünya Savaşı'ndan önce uluslararası bir tarzdı. Filmler çok hızlı yayıldı ve film yapımcıları sinema sanatı hakkındaki küresel iletişim içerisinde birbirlerinden bir şeyler öğrendiler. Ancak, Hollywood dünyadaki film dağıtımına egemen olunca Avrupa ülkeleri kendi filmlerinin pazarda ayırt edilebilmesi için yeni ulusal tarzlar geliştirmeye başladı. Dışavurumcu Alman sinemasının, İzlenimci Fransız sinemasının ve diğer ulusal tarzların 1920'lerde ortaya çıkmasının pek çok kültürel, politik ve estetik sebebi vardır.

Los Angeles'ta ise yeni patronlar film yapımını rasyonelleştirerek ve endüstriyel ölçekte icra etmeye elverişli bir sanata dönüştürerek stüdyoları yeniden yapılandırdılar. Film prodüksiyon yöntemlerindeki pek çok değişikliğin öncüsü, zamanının ötesinde bir prodüktör olan Thomas Ince'ti. Ince, *The Italian* (1915) ve *Civilization* (1916) gibi 1910'ların en önemli filmlerinden bazılarının yapımcısıydı. Aynı zamanda, diğer patronlarla bir dizi ortaklığa girişmeden önce birkaç sene Inceville adında kendine ait geniş bir stüdyosu vardı. Ince bütün bunları kırk iki senelik ömrüne sığdırdı. Doğum gününü William Randolph Hearst'ün yatında kutladıktan sadece birkaç gün sonra hayata gözlerini yumdu. Resmi ölüm sebebi kalp yetmezliğiydi fakat Hearst'ün sebep olduğu kurşun yaralarından dolayı öldüğü efsanesi tarihçilerin, roman yazarlarının ve film yapımcılarının hayal gücünü harekete geçirmeye devam etmektedir.

Inceville'den önce, film stüdyoları, masraflardan tasarruf etmek için aynı çatı altında faaliyet gösteren birbirinden bağımsız kimya laboratuvarları gibi bir araya gelip düşünce üreten ve onların gerçekleşmesini sağlayan bireylerin bulunduğu özerk ekiplere sahip olma eğilimindeydi. D.W. Griffith Biograph'ta bu şeklide çalıştı ve Griffith'in aile gibi olan prodüksiyon biriminde kameraman Billy Bitzer, aktrisler Lillian ve Dorothy Gish vardı.

Öte yandan, Inceville, yukarıdan aşağıya yapılanmış verimli bir sitemdi. Ince, beş çekim aşamasını aynı anda yönetti. Her film, onu çekim çekim düzenleyen bir "akış senaryosunu" takip etti. Detaylı bir plan ile prodüksiyonu her yönüyle daha sistematik bir biçimde yönetmek mümkündü. Sahneler belli bir sırayı takip etmeksizin filme alınabildi, oyuncular ve diğer personel kendilerine ihtiyaç yokken sete gelmek zorunda değillerdi. Film ekipleri epeyce uzmanlaştılar, böylece tasarruflu bir iş bölümü oluştu. Kısa süre içerisinde bütün stüdyolar film yapım fabrikalarına –kimi zaman kullanılan ifadeyle düş fabrikalarına– dönüştü.

Hollywood'un ilk zamanlarında stüdyoları kuran patronların hepsi erkek olsa da, sektörün hem yaratıcılık hem de ticaret kısmında pek çok kadın çalıştı. Hollywood'un en verimli ve başarılı senaryo yazarlarından bazıları kadındı; Anita Loos, Louis Weber ve iki kez Akademi Ödülü almış olan Frances Marion gibi. Weber'in aynı zamanda başarılı bir yönetmenlik kariyeri oldu; prodüksiyon şirketi sahibi olan Alice Guy-Blaché'nin ise 1890'ların Fransız kısa filmlerinden 1920'lerin Amerikan uzun metrajlı filmlerine kadar uzanan bir yelpazede yüzden fazla filme



3. Film öncüsü Alice Guy-Blaché binden fazla film yönetti ve kendi stüdyosunu işleten ilk kadınlardan biriydi.

yönetmenlik yaptığı söylenir. Senaryo yazarı June Mathis, Metro and Goldwyn Pictures (her ikisi de daha sonra MGM'in bir parçası olacaktı) ve Famous Players-Lasky (Paramount'a katıldı) şirketlerinde yüksek pozisyonlarda çalışan, sektördeki en güçlü yöneticilerden biri oldu. Yine de, 1930'lara gelindiğinde kamera arkasındaki kadınların sayısı çok azalmıştı. Dorothy Arzner 1930'lar ve 1940'lar boyunca stüdyo filmleri yöneten birkaç kadından biriydi ve en başarılısıydı. Ayrıca, özel hayatına dair ayırt edici şöhreti önemliydi. Aralarında Lucille Ball, Clara Bow, Katharine Hepburn ve Rosalind Russell'ın da bulunduğu pek çok ünlü yıldız için güçlü kadın rolleri yarattı.

Yıldız sistemi

Stüdyolar markalaşma ve tutarlı hikâye anlatıcılığı ile de ticari faaliyetlerine daha fazla istikrar kattılar. Zaman içerisinde her stüdyo kendi ayırt edici tarzını oluşturdu. MGM, yıldızlarının büyüleyiciliği ile ün yaptı. Stüdyonun tanıtım departmanı "gökteki yıldızlardan daha fazlası" sloganıyla böbürlendi. Paramount Marlene Dietrich gibi Avrupalı seks sembolleri ile tanınırken Warner Bros. şehirli işçi sınıfı izleyici kitlesine yönelik daha cesur filmler üzerinde uzmanlaştı. Stüdyoların çoğu aynı zamanda sinema salonu zincirleri sahibiydi ve, düzenli olarak aynı sergileyiciler ile muhatap olduklarından, biletlerini alan kitlelerin nüfus yapısı hakkında detaylı bilgileri vardı.

Yine de, her stüdyo belli bir gişe başarısına ulaşabilmek ve değişen zevklere cevap verebilmek için izleyiciye

farklı çeşitler sundular. Örneğin, Warner Bros. gangster filmlerine ek olarak John Barrymore için bir edebi eğlence uyarladı. Ayrıca, Warner Bros., Busby Berkeley'in *42nd Street*, *Gold Diggers of 1933* ve *Footlight Parade* (1933 boyunca) gibi Büyük Buhran Dönemi popüler çalışmalarıyla müzikaller için yeni bir pazar keşfetti. Buna ek olarak, pek çok stüdyo, her sene ticari kazanç getirmese de, stüdyonun itibarını artıracak birkaç prestij filmi çekti. 1929'daki ilk Oscar Ödülleri töreninde Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi stüdyo ürünlerinin hem ticari hem de sanatsal yönünü dikkate aldı ve yılın en iyi filmi ödülünün yanı sıra en "özgün ve sanatsal" filmi ödülü verdi.

Stüdyoların en istikrarlı kadroları sinema yıldızlarıydı. Yıldızlar Amerikan sinema sektöründe her zaman yer aldı. Edison'un daha önce gördüğümüz ilk filmleri, vodvil yıldızlarını ön plana çıkararak hazır izleyici kitlesini bu yeni ortama taşımayı amaçlamıştır. İleriki dönemlerde bağımsızlar orta sınıfa mensup izleyicileri sinemalara çekmek için tanınmış tiyatro yıldızlarından istifade ettiler.

Yıldızlar tekrar ve tutarlılık vadederek film yapımı işinin beraberinde getirdiği belirsizlikleri önler. Zamanla, stüdyolar, yıldızların oynadığı karakteri filmler boyunca sürecek şekilde ustalıkla işleyip yönetmek ve ilk gösterimler arasındaki sürede sinema izleyicilerinin ilgisini tanıtım yoluyla canlı tutmak için bir sistem geliştirdiler. İngiltere doğumlu Charles Chaplin, sesli sinema döneminde oynadığı Küçük Serseri* karakterini keşfedene kadar bir dizi farklı rolde oynadı. Küçük Serseri, her filmde aynı şapka,

* The Little Tramp. (ç.n.)

pantolon ve ayakkabıları giydi ve işte kaybedip aşkta (çoğu kez) kazandığında hep önce acıma duygusu uyandırıp sonra çabucak toparlanma kabiliyeti sergiledi.

Chaplin'in tek bir karaktere olan sadakati aşırıydı ama sadece başka yıldızların gösterdiği tutarlılığı şiddetlendirmekten ibaretti. Humphrey Bogart, Kuzey Afrika'daki bir kulüp sahibi rolünde de, Los Angeles'ta yaşayan bir özel dedektif rolünde de hep Bogie idi. Katharine Hepburn ister bir Philadelphia sosyetesi rolünde olsun, ister New Yorklu bir muhabir rolünde, hep Katharine Hepburn'ü oynadı.

Bir yıldızın imajını arındırmak neredeyse hep zaman almıştır. Örneğin, Cary Grant (Bristol, İngiltere doğumlu Archibald Leach) ilk filmlerinde o sonradan oynadığı tatlı dilli, iyi giyimli esas oğlan rolünü oynamadı. Marlene Dietrich ile birlikte oynadığı 1932 tarihli filmi *Blonde Venus*'te Grant'ın şeytani bir tarafı vardır ve bir dizi Mae West filminde masum karakteri canlandırmıştır. Grant'ın zarif karakterini bulması 1937'deki *The Awful Truth* filmiyle olmuştur. Yıldızların çoğu gibi Grant'ın imajı da dikkatle ve ustalıkla işlenmiştir ve farklı film türlerinde oynarken, hatta Alfred Hitchcock, George Cukor, Howard Hawks gibi Hollywood'un en kendine has yönetmenleriyle çalışırken bile tutarlılığını korumuştur.

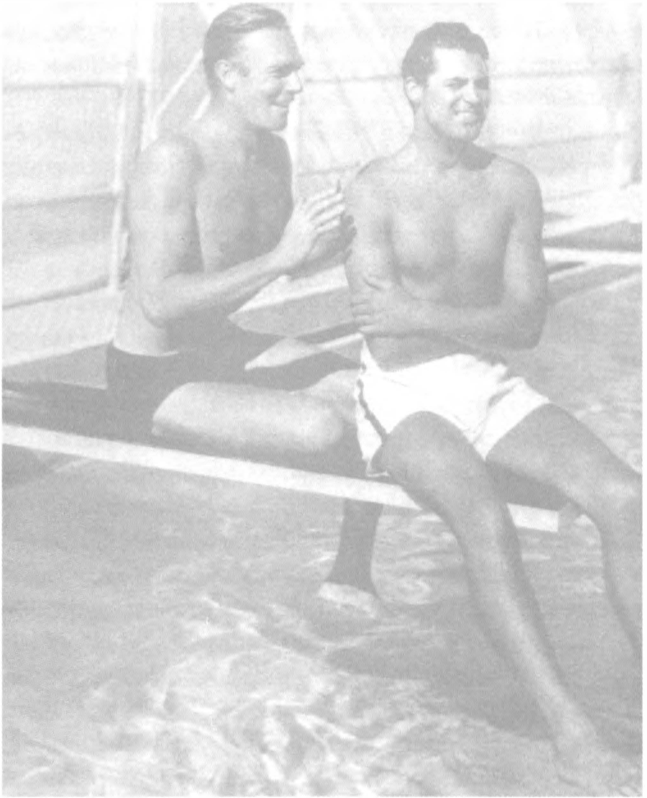
Grant'ın ekran dışındaki karakteri, ekranda sergilediği şık tavırları ve yaşadığı büyülü hayatı tamamlar nitelikteydi. Hayran dergileri Grant'ın ışıltılı gece hayatını, başrolü paylaştığı yıldızlarla ve sosyetik isimlerle evliliklerini haber yaptı. Yıldızların sansasyonel ilişkileri, basında çoğu kez biraz gerçek, biraz stüdyo tanıtımı, biraz da toplumun hayal gücü ile kendileri hakkında birer pembe diziye dönüşürdü.

Örneğin, Grant, Woolworth vârisi Barbara Hutton ile evlendiğinde basın reklam amaçlı evlenen bu çifte küçümseyici bir biçimde "Cash* ve Cary" ismini taktı. Bu, son zamanlarda Brangelina (Brad Pitt ve Angelina Jolie), Bennifer (Ben Affleck ve Jennifer Lopez) ve TomKat (Tom Cruise ve Katie Holmes) gibi kendi adlarına yaraşır ünlü ilişkilerinin habercisiydi.

Yıldızların özel yaşamlarının haberleştirilmesine oynadıkları karaktere birden çok ve çelişkili yorumlar getirmesi bakımından çoğunlukla izin verildi. Mesela, Grant'ın uzun süreli oda arkadaşı Randolph Scott ile spor yaparken çekilmiş fotoğrafları bu ikisinin playboy imajını güçlendirebilir ve hatta Grant'ın biseksüel olduğu yönündeki spekülasyonları canlandırabilirdi. Öyle ya da böyle, özenle yönetilmiş imajlar sadık hayran kitlesini daha da kalabalıklaştırdı.

Hayranlar gazetelerde gördükleri ve okudukları her şeyi beraberlerinde bir sonraki filme taşıdılar. Stüdyolar kendi hayran dergilerini çıkararak, yıldızları toplum önüne çıkma konusunda eğiterek ve pek çok durumda yıldızların özel hayatını yöneterek yıldız imajlarını titizlikle oluşturdular. Sonuç olarak, izleyiciler film yıldızlarını izlerken çift görmekten kaçamadılar; hem belli bir filmde canlandırdığı karakter şeklinde, hem de ekran dışında ve filmler kapsamında geliştirilmiş yıldız karakteri şeklinde gördüler onları. Stüdyolar, tek tek filmlerin öngörülemeyen başarılarını ve başarısızlıklarını yıldız sisteminin tutarlılığı içerisinde sabitleyebilmek için bu çifte görüntüye güvendiler.

* Nakit para. (ç.n.)



4. Stüdyoların reklam departmanları toplumun birden fazla kesimine hitap edecek görseller kullandı. Uzun süre oda arkadaşı olan Cary Grant ve Randolph Scott'ın fotoğrafları ekranların bu iki kazanova yüzünün günlük yaşam tarzını resmetti fakat görüntüler onları bir çift olarak gösteriyormuş gibi de yorumlanabilirdi.

Yıldızların ne kadar değerli olduğuna dair 1930, 1940 ve 1950'lerin animasyon filmlerinden daha iyi bir kanıt gösterilemez. Disney'in yıldız kadrosunda Mickey ve Minnie Mouse, Donald Duck ve Pluto varken Warner Bros.'un Bugs Bunny, Daffy Duck ve Elmer Fudd'ı vardı. Yıldız sistemi sinema filmlerinin yapımı, pazarlanması ve tüketimi için o kadar önemli bir hale geldi ki animasyon filmleri bile sadık izleyici kitlesi ve tanınan karakter yaratabilmek için yıldızlara ihtiyaç duydu.

Klasik stüdyo çağı boyunca yıldızlar bir stüdyonun kendi iç düzeniyle de yakından ilişkilendirildiler çünkü yıldızlar genellikle stüdyoların uzun vadeli çalışanlarıydı. Tek bir stüdyoya beş yıldan yedi yıla kadar süreli kontratla bağlandılar ve on iki hafta ücretsiz izin hakkı ile yılda kırk hafta çalıştılar. En büyük yıldızların bile kendilerine verilecek rol konusunda neredeyse hiç söz hakkı yoktu.

Prodüksiyon şefleri yılın filmlerini kararlaştırırken projeleri kendi kadrolarındaki yıldızlar etrafında seçtiler. Bir yıldız, eğer kendisine ihtiyaç yoksa başka bir stüdyoya genellikle çok yüksek bir ücretle ödünç verilebilirdi. Nadir durumlarda, büyük yıldızlar sanatsal ihtiraslarının peşinden gidebilsinler diye kontratlarına yılda bir kez ödünç verilme maddesi ekletebildiler. Öte yandan, bir yıldızını ödünç vermek o stüdyonun kendisi için de faydalı olabiliyordu. MGM Clark Gable'ı Frank Capra'nın *It Happened One Night* (1934) filmi için Columbia Pictures'a ödünç verdiğinde Gable Oscar ödülü aldı ve MGM'e her zamankinden daha çok para kazandırabilecek bir yıldız olarak geri döndü. Bu alışveriş, Capra gibi zirvede bir yönetmene fakat gösterişsiz bir oyuncu kadrosuna sahip olan Columbia için de yararlıydı.

1930'larda Fred Astaire, Cary Grant, Carole Lombard ve Ginger Rogers gibi birkaç yıldız kendilerini stüdyolarla uzun süreli kontratlar yapmaktan kurtarabildi ve bağımsız çalışarak başarılarını sürdürebildi. Ne var ki, bunlar istisnaydı. Yıldızlar çoğunlukla belli bir stüdyoya bağlandı ve o stüdyonun kimliğinin temel bir unsuru olarak kaldı.

Yıldızların şöhreti arttıkça stüdyo sistemindeki güçleri de arttı. 1910'ların ortalarında, Chaplin ve Mary Pickford, izleyici çekme kabiliyetlerini dolgun maaşa ve yaratıcı bağımsızlığa dönüştürebildi. Chaplin kendi stüdyosunu kurdu ve Pickford daha 1915'te filmlerinin kârından pay aldı (ne var ki, pek çok hikâye, 1950 yapımı *Winchester '73* filmindeki rolü için aldığı "puanlar" ile filmlerinin kârına ortak olan ilk yıldızın Jimmy Stewart olduğu şeklinde yanlış bir iddiada bulunur). 1919'da, Chaplin ve Pickford, United Artists'i kurmak için Douglas Fairbanks ve yönetmen D.W. Griffith ile birlikte çalıştı. United Artists, kendi başına tam donanımlı bir stüdyo olana dek, bağımsız prodüksiyon firmaları için dağıtımcılık hizmeti verdi.

1930'larda kısıtlayıcı, bağlayıcı sistem doruğa ulaşmışken Bette Davis, Myrna Loy ve James Cagney gibi en başarılı yıldızlardan bazıları kendi kariyerleri üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmak için mücadele verdiler ve hepsi kendi bağlı oldukları stüdyoya karşı savaşlarında yenik düştüler. Ardı ardına saf genç kız rolleri oynamaktan usanıp stüdyolara karşı başlattığı kavgasında başarılı olan ve çok büyük bir kişisel bedel ödeyerek emsalleri için bazı haklar kazanan, Olivia de Havilland'dan başkası değildi. 1946'da de Havilland Warner Bros. ile olan yedi yıllık kontratını tamamladığını düşündü. Ancak, stüdyo, rolleri geri çevirdiği ve aktif

olarak çalışmadığı dönemleri telafi etmek için kontrata altı ay daha eklendiğini bildirdi – bu yaygın bir uygulamaydı. De Havilland stüdyoyu mahkemeye verdi ve California Yüksek Mahkemesi'ndeki davayı kazandı. Mahkeme, de Havilland o süre boyunca film çekmiş olsa da olmasa da kontratın süresinin yedi yıl olduğuna hükmetti. Bu, artık oyunculara stüdyoların malıymış gibi davranılamayacağını göstermesi bakımından hem hukuki hem de sembolik olarak önemli bir zaferdi. Aynı zamanda, 1933'te oluşturulan ve de Havilland'a destek veren Sinema Oyuncuları Birliği'nin gücünü gösterdi. Ne var ki, bu zafer de Havilland'a pahalıya mal oldu. Stüdyolar intikam olarak ona iki yıl iş vermediler.

Tür sistemi

Film yapımına ve sinema izleyiciliğine yıldızlar istikrar getirdi; türler ise düzen getirdi. Hollywood tarihi boyunca western filmler, müzikaller ve diğer türler film prodüksiyonunun, dağıtımının, pazarlamasının, gösteriminin ve tüketiminin her yönü için önemli olmuştur. Türler, hikâye anlatımını tektipleştirmek, karakterleri tanımlayacak formüller sunmak ve izleyici beklentilerini kontrol etmek suretiyle bilinirliği artırmışlardır. Bunun yanında, türler filme politik bir anlam yüklemeye yarayan bir kelime haznesi sağladı – bir tür filmindeki ufacık değişiklik bile filmin izleyiciler ve eleştirmenler tarafından nasıl yorumlanacağı üzerinde büyük etkilere sahiptir.

Elbette, türler sinema filmlerinden önce vardı. Resim, tiyatro, edebiyat ve müzik türleri mevcuttu ve bunların

çoğu sinemaya taşındı. Yine de, tür ifadesinin net bir izahını yapmak, hatta belli bir türü doğru ve eksiksiz olarak tanımlamak zordur. Pek çok farklı unsur bir araya gelerek bir tür oluşturur ve bunların çoğu belli bir filmde tamamen veya kısmen bulunur. Dekorlar, ikonografi, kurmaca örüntüleri ve estetik tarzlar bir türü ortaya çıkaran bileşenlerden sadece bazılarıdır. Westernler geniş çayırlar, çiftlikler veya sınır kasabaları gibi mekânlarıyla tanımlanabilir. Zombiler veya vampirler bir korku filmi izlediğimize işaret eder. Bir filmi komedi yapmak için gereken tek şey ona kaygısız bir yaklaşım veya alaycı bir ton katmaktır. Eğer, eleştirmenlerin tartıştığı üzere, kara film bir estetik tarz veya tarihi bir dönem değil de bir tür ise, bu türün ayırt edici özelliği ışık-kontrast aydınlatma ve baştan çıkaran kadın karakteridir. *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948) filminden başlayıp *Scary Movie 3* (2003) filmine kadar uzanan komedi-korku türünde olduğu gibi tek bir filmde birden fazla tür bir araya getirilebilir ki bu da durumu daha da karmaşıklaştırır.

Klasik stüdyo dönemi boyunca, 1910'lardan 1960'lara kadar türler ile stüdyoların kendi iç düzeni ve yıldız sistemi arasında sıkı bir bağ vardı; stüdyo sisteminin bu bileşenlerinden hangisinin diğerine yol açtığını ortaya koymak imkânsızdır. Warner Bros. 1930'larda gangster filmlerinde uzmanlaşarak stüdyo için bir kimlik yarattı. Bu tür, stüdyonun işçi sınıfı kentli izleyici kitlesinin beğenisini kazandı ve stüdyo bu filmlerde kendi ekibindeki James Cagney, Humphrey Bogart ve John Garfield gibi sert erkek yıldızları kullandı.

1930'larda, Universal Studios, *Frankenstein* (1931), *Dracula* (1931) ve *The Old Dark House* (1932) filmlerinden

itibaren başarılı korku filmi gösterimleriyle ün yaptı. Stüdyo, korku türü kapsamında popüler tiyatro oyunlarını uyarladı ve dışavurumcu tarz alanında yetişmiş Alman göçmen yapımcıların beraberlerinde Hollywood'a getirdiği prodüksiyon stilini, ışıklandırma ve sinematografi biçimini kullandı. Universal tarzı korku, stüdyoya özgü tür markalarının en çok tanınanlarından biri haline geldi. Türler stüdyoların kimliklerinin bir parçası haline geldiyse de, hiçbir stüdyo herhangi bir tür üzerinde ayrıcalıklı haklar iddia etmedi. Bütün stüdyolar müzikal ve western filmler yaptı, hatta bir stüdyo ne zaman bir tür filmi ile büyük başarı yakalasa diğer stüdyolar onu takip ederek kendi filmlerini çekti.

Yıldız sistemi de tür sistemiyle derinlemesine iç içeydi. Westernlerin 1900'lerdeki ilk başarısı, film yapımını engebeli arazi ve gün ışığı arayışıyla New York City'den Fort Lee, New Jersey'e ve nihayet batıya, Los Angeles'a taşıyan unsurlardan biriydi. Westernler aynı zamanda simgeleşmiş kahramanlar ve kötü adamlar istiyordu; William S. Hart, Tom Mix, Roy Rogers ve Gene Autry gibi en eski erkek oyuncuların pek çoğu dikkat çeken western karakterleri ile sivrildiler. Hem kahramanın hem de yıldızın simgeleşmesi kusursuz biçimde örtüştü ve birbirini güçlendirdi. Bazı yıldızlar belli türlerle öylesine özdeşleşti ki onlara hep aynı tarz roller verildi; tanımlanmış rollerinin dışına çıkamadılar. John Wayne western filmlerde oynadı. Fred Astaire ve Ginger Rogers müzikallerde sahne aldı. Errol Flynn dönem filmlerinde oynadı. Esther Williams neredeyse tamamen su balesi müzikallerine hapsolmuştu.

Yıldızlar gibi prodüktörler ve yönetmenler de belli türlerle anılmaya başladı; stüdyoların yapısı tür prodüksiyonu

çevresinde şekillendi. Stüdyolar bünyesinde tamamen romantik komedi veya western üretmeye odaklanmış birimler vardı. Prodüktör Val Lewton, RKO'da korku türü birimini yönetti. Warner Bros.'ta yönetmen William Dieterle, başrolünde Paul Muni'nin oynadığı biyografi filmleri (daha sonraları biyopik adını alan tür) üzerine uzmanlaşmıştı. MGM'deki Freed Birimi, klasik stüdyo döneminin en başarılı müzikallerinden bazılarının yapımcısı olarak şöhret kazandı.

Söz yazarlığından prodüktörlüğe geçen Arthur Freed yönetimindeki Freed Birimi, Richard Rodgers-Lorenz Hart ve Betty Comden-Adolph Green gibi en iyi söz yazarları ekiplerini işe aldı. Farklı zamanlarda Freed Birimi'ne Gene Kelly, Lena Horne, Cyd Charisse ve Frank Sinatra gibi müzik ve dans yıldızları da katıldı.

Freed Birimi ticari ve sanatsal başarısını büyük oranda müzikal türüne getirdiği sıra dışı yaklaşıma borçluydu. Bütün müzikaller, müziği günlük yaşama izleyicilerin inandırıcı bulacağı (ya da en azından gülünç bulmayacağı) bir şekilde nasıl dahil edecekleri sorunuyla mücadele ediyordu. Müzikaller bütün şarkıları ve dansları açıklamak için sıklıkla perde gerisinde bir konu, en yaygın alt tür kullandılar. Herkes şarkı söylüyordu çünkü bir gösteri sergilemekteydiler. Başka müzikallerde ise bir duraklama, ardından sesi gitgide yükselen bir film müziği ve bir anda şarkı söylemeye başlayan karakterler vardı. Freed müzik ve dansa daha bütünleşik bir yaklaşım getirmeyi amaçladı. İlk olarak, Freed Birimi müzikallerinde Freed'in tabiriyle "tez" vardır ve bir karakterin neden şarkı söylemeye başlayacağını açıklar; ikinci olarak, şarkı, konu için elzemdir.

Öykü, müzik parçasına yol vermek için durmaz; müzik parçası hikâyeyi geliştirir.

Örneğin, yönetmen Vincente Minelli'nin 1944 tarihli Freed Birimi müzikali *Meet Me in St. Louis*'te net bir teze sahip bir tramvay sahnesi vardır. Filmin yıldızı Judy Garland tangırdayarak ilerleyen bir tramvaya biner ve kondüktör çanı çalar. Aracın kendisi neredeyse melodiktir ve gerçekten de tramvayın temposu ve çıkardığı ses film müziğinin notalarına karışır. Garland, kalbinde bir gence duyduğu aşkın daha da büyüdüğünü hissederek yarı konuşur yarı şarkı söyler bir tonda, "kendini eğlenceye kaptırmak için tramvaya bindiğini fakat onun yerine gönlünü kaptırdığını" anlatır. Ardından, tezi açıkça ortaya koyar:

Tın tın tın ilerledi vagon
Çın çın çınladı çan
Tir tir titredi gönül telim
Âşık oldum onu gördüğüm an.

Tramvayın melodik sesleri Garland'ın kalbinin ritmini yansıtır. Bu mecazi tez, ardından gelecek bir müzik parçası için sıçrama tahtası niteliğindedir ve şarkı adeta görünmez bir dikişle sahnedeki aksiyon ve anlatıma eklenmiş olur.

Freed Birimi müzikal reçetesine ince ayar yaptı ama türlerin temel işlevi zaten hikâye anlatım reçeteleri sağlamaktır. Türler hazır karakterler, çekim mekânları, gerilimler, hikâye bitişleri ve alt konular sunar. Bir prodüktör, Coen kardeşlerin Hollywood tarihi ile ilgili 1991 yapımı filmi *Barton Fink*'teki kurmaca prodüktörün yaptığı gibi, yazara dönüp "seni bir güreş filminde çalıştıracağız" diye-

bilir. Dolayısıyla, yazar (izleyiciler gibi) filmden tam olarak ne beklemek gerektiğini önceden bilir. Prodüktör Barton Fink'e güreş filminde başrolü *The Champ* (1931) gibi filmlerin gerçek hayatta da kaslı yıldızı Wallace Beery'nin canlandıracağını söylediğinde, yazar, ana karakteri ve konuyu yapılandırmak için gereken tüm unsurlara sahip olur. Gerçekten de, sinema yıldızlarını ve tür filmlerini izlemenin zevkli yanı, filmin nasıl biteceğini anlamak değildir. Kahramanın kazanacağını (veya bir trajedi izliyorsak öleceğini) zaten biliriz. Bize keyif veren şey, hikâyenin sonunu geciktiren ve aşina olduğumuz öykü tertibini değiştiren zorlukları izlemektir.

Dahası, bir soygun planı veya uzaylı istilası filminde yapılacak en ufak değişiklik bile yazar veya yönetmen için filme kendi özgün damgasını vurma ve sosyal bir mesaj iletme fırsatıdır. Tür filmlerinde aynı konuların tekrar işlenmesi, onları tıpkı anlatıldıkları zamanları yansıtan, fabl ve uykudan önce masalları gibi birer geleneğe dönüştürür. Dolayısıyla, beklenen tertip üzerinde yapılan küçük değişiklikler büyük ses getirir.

The Man Who Shot Liberty Valance (1962) filminde yönetmen John Ford bilinçli olarak aynı anda hem western geleneklerinin çoğuna dikkat çeker, hem de 1960'ların başlarındaki Amerikan kültürünü gözetir. Filmde iki kahraman vardır. Biri John Wayne'in canlandırdığı kabadayı çiftçi Tom Doniphon, diğeri Jimmy Steward'ın oynadığı zarif avukat Ransom Stoddard. Film, bu ikisinin vahşi batıya medeniyet getirmeye yönelik yaklaşımlarının rekabetini konu alır. Stoddard basın, okul, hukukun üstünlüğü gibi demokratik kurumları destekler. Doniphon ise sorun-

ların sadece şiddetle çözülebileceğini savunur. Doniphon batıda kaybolmaya yüz tutmuş kanun ve düzen yaklaşımının açık bir temsili iken Stoddard geleceğe işarettir.

Sonunda, hikâye ve verilmek istenen mesaj Doniphon, Stoddard ve kasabada terör estiren kötü adam Liberty Valance'ın (Lee Marvin) olduğu silahlı çatışma sahnesinde doruğa ulaşır. Ve –spoiler alert*– kahramanların ikisinin de haklı olduğu anlaşılır. Kötü adam Liberty Valance vurulur. İlk başta Stoddard, Valance'ı nefsi müdafaa ile vurmuş gibi görünür. Bu tek yiğitçe davranışı ilerlemesine ve ABD senatosunda bir sandalye kazanmasına, böylece ülkeye kanun ve düzen getirmesine vesile olur. Ne var ki, bir *flashback*** sahnede Valance'ı aslında gizlendiği karanlıktan Doniphon'un vurduğunu öğreniriz. Stoddard'ın politikadaki yükselişinin ardında soğukkanlılıkla işlenmiş bir cinayet, haksız nefsi müdafaa vardır. Film, şiddeti medeniyet kurumları için gerekli bir zemin olarak öne sürer; politik liderlerimize olduğu kadar vahşi kahramanlarımıza da ihtiyacımız vardır.

The Man Who Shot Liberty Valance, klasik bir western öykü unsurunu, silahlı çalışmayı gösterir. Ford, bu sahneyi tekrarlayarak silahlı çatışmanın sahnelenişinin film ve toplum konusunda ne kadar farklı yorumlamalara yol açabileceğini gösterir. Ford, izleyicisini, türün en küçük detaylarının anlamını okuma yönünde eğitir. Film, aynı zamanda, izleyici çağdaş siyasetle film arasındaki bağlan-

* İlk kez izleyecek olanlara yönelik olarak, filmdeki önemli bir kısmın ifşa edileceğine dair uyarı. (ç.n.)

** Geçmişi gösteren. (ç.n.)

tıyı gözden kaçırmasın diye, insan hakları hareketine ve Soğuk Savaş'a çok da imalı olmayan göndermeler içerir.

The Man Who Shot Liberty Valance gibi tür filmlerinin, hikâyeleri topluma geçmişi derinlemesine düşündürtecek şekillerde yeniden anlatması bakımından alegorik bir işlevi vardır. Öyle ki, en başarılı tür filmleri, izleyicilerin korkularına ve kaygılarına dokunanlardır. Bu sebeple, tür filmleri genellikle döngüsel olarak ortaya çıkar. Westernlerin, müzikallerin veya diğer türlerin artık öldüğüne ve geçerliliğini yitirdiğine dair söylemlerle sık sık karşılaşırız, ta ki bunlar kendilerini yeni bir zamanda yeniden tasavvur eden bir devirle geri dönene kadar.

Örneğin, 1990'lar siyah (*Posse*, 1993), kadın (*Ballad of Little Jo*, 1993) ve daha sonraları eşcinsel (*Brokeback Mountain*, 2005) kahramanların yer aldığı bağımsız western yapımlara şahit oldu ve bu durum Amerikan ulusal mitolojisine daha fazla çeşitlilik kattı. Bilhassa westernler önemini hep korumaktadır çünkü bunlar Amerikan toplumunun sürekli yenilenen sosyal ve politik sınırlarını simgeler. Ayrıca, tür filmleri güçlerini asla kaybetmezler çünkü sinemaya gitmeyi bir geleneğe dönüştürürler. İzleyiciler tür filmlerine tanıdık hikâyelerin toplumsal yeniden anlatımlarını görmek ve detaylardaki anlamı okumak için giderler.

III. Bölüm

SES VE PRODÜKSİYON TÜZÜĞÜ

Stüdyo yöneticilerinin riskleri yönetmeye ve stüdyo sistemine istikrar getirmeye yönelik bütün çabalarına rağmen aksaklıları uzun süreliğine bertaraf edebilmek asla mümkün olmadı. Ufukta hep yeni bir kültürel, estetik veya teknolojik değişim vardı. Stüdyoların hepsi bu değişikliklere her zaman aynı şekilde cevap vermedi ama Hollywood kendini yeni koşullara uydurmayı daima başardı. Üstelik, neredeyse her koşulda stüdyo sistemi söz konusu değişlik süreçlerinden hep daha da güçlenerek çıktı.

Ses ve yeni teknolojinin meydan okumaları

Eşzamanlı seslendirilmiş sinemaya geçiş, sinema tarihindeki tartışmalı da olsa en büyük format geçişidir. Bir dijital formattan diğerine geçmek için bir yazılım dönüşümü yeterlidir. Ancak, sesin kabulü, her stüdyonun ve sinema

salonunun yeni ses teknolojisine uygun hale getirilmesini ve sese müsait bir mimariyi zorunlu kıldı. Hollywood'un senkronize sesi benimsemekte yavaş kalmasının nedeni kısmen budur ve sinema tarihi boyunca hep olduğu gibi bu konuda da başı çekenler daha küçük stüdyolardır.

Edison'un ilk film denemelerinde bile sesi ve görüntüyü birleştirmeye yönelik planları vardı. Ayrıca, Alman, Fransız ve İngiliz mucitler 1910'lar ve 1920'ler boyunca senkronize ses sistemleri geliştirdiler. Amerikalı mucit Lee DeForest, ilk ses-film teknolojilerinin en başarıları örneklerinden birini, Phonofilm'i geliştirdi. Mucit DeForest radyo teknolojisinin kilit isimlerinden biriydi ve kendi ses-film teknolojisini 1920'lerde mükemmelleştirdi. Phonofilm, filme kayıtlı ses sistemini kullandı; ses dalgaları ışık dalgalarına dönüştürüldükten sonra film şeridi üzerinde resimlerin hemen yanına basıldı. Bu sistem sesi ve görüntüyü senkronize halde tutmak için etkili bir yoldu ve DeForest bu buluşunu komedyen Eddie Cantor ve Başkan Calvin Coolidge gibi pek çok ünlünün yer aldığı filmlerle tanıttı.

Phonofilm ilk gösterimini 1923'te New York'taki Rivoli Theatre'da sundu. Max ve Dave Fleischer animasyon ekibi gösteriden çok etkilendi ve Phonofilm kullanarak bir dizi kısa film çekti. Ancak, büyük stüdyoların hiçbiri bu teknolojinin lisans hakkını almadı ve DeForest şirketini batağa sürükleyen patent anlaşmazlıkları ile boğuştu. Sonunda, buluşu büyük ihtimalle zamanın biraz ilerisinde olduğu için iflas etti. Bütün finansal unsurların stüdyolara ses üzerine denemeler yapma olanağı sağlayacak şeklide yerine oturması için aradan iki veya üç yıl daha geçecekti.

Ses artık Hollywood'a gerçekten geldiğinde dönemin küçüklerinden olan iki stüdyo, Warner Bros. ve Fox, son derece başarılı bir büyüme teşebbüsünün bir parçası olarak bu yeni teknolojiyi takip etti. Paramount, MGM ve diğer büyük stüdyoların kendilerine ait geniş sinema salonu zincirleri ve büyük şehirlerde filmlerinin canlı müzik eşliğinde gösterildiği amiral gemisi sinema sarayları vardı. Warner Bros. ilk başta uzun metrajlı filmler arasında göstereceği sesli kısa filmler çekmeyi ve canlı eğlence hissini bu şekilde vermeyi planladı.

Fox'un planı, haber filmlerine dış ses ekleyerek yavaş yavaş sesli filme geçmeyi kapsıyordu. Her iki şirket de büyük borçlar aldı, kapsamlı sesli çekim stüdyoları kurdu ve sinema salonlarına yatırım yapmayı ihmal etmedi. Warner Bros., yeni sesli sinema departmanını tanıtmak için bir radyo istasyonu satın aldı ve Fox bir ilk gösterim salonuna sahip olabilmek için New York'taki Roxy sinema sarayını satın aldı.

Bu iki firma farklı teknolojileri tercih etti. Warner Bros. bir diske kayıtlı ses teknolojisi olan Vitaphone'u yaratmak için Western Electric/AT&T ile ve Goldman Sachs yatırım bankası ile çalıştı. Bir film, bir ses kaydı ile eşzamanlı oynatıldı. Fox, bir filme kayıtlı ses teknolojisi Movietone için Amerikan ve Alman patentlerinin lisans hakkını aldı. Movietone, Vitaphone'un yaptığından çok daha iyi bir senkronizasyon sağlıyordu. Birlikte bir formatlar savaşı başlattılar. Çoklu ses formatlarını bünyesine katacak maddi güce sahip sinema salonlarının sayısı yok denecek kadar azdı ve bir şirketin film ses teknolojisini kontrol etmesi ona muazzam bir rekabet avantajı sağlardı.

1926-1927 yıllarında, hem Warner Bros. hem de Fox sesli film prodüksiyonuna geçti. Senkronize müzik bandı olan kısa filmler, haber filmleri ve uzun metrajlı filmler çektiler. Bu deneylerin çoğu, sesin film izleme tecrübesi için neler yapabileceğini gururla gösterdi. Oyun yazarı George Bernard Shaw'un rol aldığı bir Fox Movietone kısa filminde, Shaw, kamera karşısında gelişigüzel dolaşıyor ve doğaçlama gibi görünen bir monolog sergiliyordu. Bu kısa film, izleyicide bir ünlüyle şahsen karşı karşıyalarmış izlenimi uyandıracak şekilde özenle düzenlenmiş ve yazılmıştı. Senkronize sesin eklenmesi çok daha dolaysız bir film izleme tecrübesi yarattı. Ne var ki, filmin sonunda sarsıcı bir an vardır. Shaw "iyi geceler" der ve sonra izleyicilerin bir gündüz gösterimini izliyor olabileceği aklına gelir ki bu durumdakilere "iyi günler" demesi gerektiğini belirtir. Bu ufak hata illüzyonu dağıtır ve hem Shaw'a hem de izleyiciye bir vasıta üzerinden iletişim kurdukları gerçeğini hatırlatır, fakat aynı zamanda filmin o noktaya kadar nasıl nakledilmiş olduğunu aklımıza getirir. Bu film, 1920'lerde çok tanınan bir simanın yakınında durmanın nasıl bir şey olduğuna dair güçlü bir his yarattı; bugün ise uzun zaman önce aramızdan ayrılmış bir edebiyat devini yeniden hayata döndürür.

Warner Bros. ve Fox, diğer deneylerinde uzun metrajlı filmlerine onları senkronize etmek için zengin orkestra partisyonları ve bazı ses efektleri kaydetti. Başrolde John Barrymore'un oynadığı ilk Vitaphone uzun metrajlısı *Don Juan* (1926) Waner Bros.'un o güne kadarki en pahalı prodüksiyonuydu. Stüdyo, kaydedilecek müzik parçasını icra etmesi için hiçbir masraftan kaçınmadan New York

Filarmoni Orkestrası'nı tuttu. Pek çok sinema salonunda *Don Juan* gösteriminden önce Hollywood'un baş sözcüsü Will Hays'in yeni ses filmi fenomenini tanıtan kısa filmi yayımlandı.

Senkronize film müzikleri, sinema sektörünün yaratıcı güç dinamiklerinde gözle görülür bir değişimi temsil etti. Sinemaya gitmek her zaman bir bakıma mahalli bir deneyim olmuştu. Sessiz filmler salonlara henüz tamamlanmamış şekilde ulaşırdı ve onlara gösterinin en az imgeler kadar önemli bir bileşeni olabilecek müzikler ve bazen ses efektleri eklemek sergileyicilere bırakılırdı. 1910'ların ortalarından itibaren film prodüktörleri filmlere eşlik edecek müzik parçaları da göndermeye başladılar, fakat salonların hepsi prodüktörlerin taleplerini karşılayabilecek kapasitede değildi ve sergileyiciler şarkı notalarının olduğu kâğıtları öylece bir kenara bırakabiliyordu. Yine de, senkronize film müziklerinin eklenmesi, yaratıcı kontrolü prodüktörlerin elinde topladı ve bu noktadan sonra prodüktörler sinema deneyiminin her safhasını yönetmeye başladılar. Film, bir kitle iletişim aracı olmaya yönelik ilerleyişinde en son adımını da atmış oldu.

Bazen, sesin gelişinin sinema filmi yapımının görsel sanat yönünü geriye götürdüğü iddia edilir. William Wellman'ın *Wings* (1927) ve King Vidor'un *The Crowd* (1928) adlı filmleri gibi son dönem virtüözik sessiz filmler, yerini ses prodüksiyonunun doğallıktan yoksun ilk örneklerine bıraktı. Bunlar, setteki sabit mikrofonlara yakın durmak zorunda olan sabit oyuncuların yine sabit kameralarla filme alındığı prodüksiyonlardı – daha sonraki yıllarda *Singin' in the Rain* (1952) filminde hicvedilen durumdu bu.

Ancak, en eski sesli filmlerin çoğu radyo ve tiyatro sanatını filmlere taşıdı. William Fox Alman dışavurumcu yönetmen F.W. Murnau'yu prestijli bir sessiz film yapması için işe aldığında, filme daha sonra senkronize bir Movietone film müziğinin eklenmesiyle ortaya bir sesli klasik çıktı. Murnau, Fox'un kontratlı yıldızlarından ikisini, Janet Gaynor ve George O'Brien'ı aldı ve gelgitlerle dolu bir dışavurumcu başyapıta, *Sunrise* (1927) filmine yerleştirdi.

Sunrise'da, Gaynor ve O'Brien, Adam ve Karısı rolündeler. O'Brien'ın şehirli bir kadınla ilişkisinden dolayı evliliklerinde sorunlar yaşayan kasabalı bir çifti canlandırırlar. Şehirli kadın O'Brien'ı karısını boğması için ikna eder fakat Gaynor'u kayığa bindiren O'Brien cinayeti işleyemez. Hiddetle şehrin kıyısına doğru kürek çeker ve çift bütün günü şehirde dolaşarak geçirirken aşkları yeniden alevlenir. O zamanlar Amerika'da hâlâ moda olan Alman dışavurumcu sinema tarzındaki bu film, anlatının tarafsız gerçekliğine ek olarak, karakterin kendi doğal ruh halini de inceler.

Filmin müziği en az görüntüleri kadar güçlü bir etkiye sahiptir. Örneğin, çok önemli bir sahnede Gaynor ve O'Brien bir düğün törenine denk gelir. Kilise çanlarını duyarlar ve kendi nikâhlarını hatırlarlar. Kiliseden uzaklaşıp bir kavşağa ulaştıklarında ortak bir hülyaya dalıp giderler: görsel olarak kırsala geri taşınmışlardır ve onları bir çayıra doğru yürürken görürüz. Film müziği de o an yaşadıkları duygulara uygundur ve daha önceki kır sekanslarıyla bağlantılı nakaratı duyarız. Birdenbire, önce korna sesleri ve sonra film müziğinde bağıran adamların sesi kalabalık kavşaktaki trafiğin çiftin üzerine çökmekte olduğu gerçeğinin

sinyallerini verir. Daha sonra çiftin çevresinin otomobillerle ve kamyonlarla sarıldığı görülür. Müzik ve ses efektleri karakterlerin kendi içlerinde yaşadıklarıyla dışarıda yaşadıklarını bir araya getirir ve sübjektif ses sanatçılığının ilk örneklerinden biri ortaya çıkmış olur.

Sunrise sinema tarihinde bir klasik olabilir fakat gösterime girdiği dönemde, ilk gösterim sırasında kendisine eşlik eden iki kısa filmin gölgesinde kalmıştır. Vatikan korosunun filmi, dünyanın en iyi müziğinin sinema filmleri aracılığıyla her yerdeki salonlara taşınabileceğini göstermiştir. Benito Mussolini'nin bir konuşmasının yer aldığı film ise güncel olayları canlandırmıştır.

Sunrise ayrıca Warner Bros.'un sadece iki hafta sonra gösterime sunduğu *The Jazz Singer* (1927) filminin yarattığı heyecanın altında ezilmiştir. *The Jazz Singer* ilk sesli film olarak ünlüdür fakat gerek teknik gerekse estetik açıdan tuhaf bir objedir. Sesli ve sessiz sinemanın, tiyatro ve sinema filmlerinin çoktan düşüşe geçmiş olan zenci halk ozanı geleneği içerisinde sarmalanmasıyla ortaya çıkan bir yama işidir. Gelenekler çatışmasını konu alan hikâyeyle bir noktaya kadar uyumludur. Broadway yıldızı Al Jolson'ın canlandırdığı ana karakter Yahudi olan ailesinin dini koro geleneğini caz şarkıları söylemek için terk eder. Ancak, tarzların bir araya getirilişi, Warner Bros. gerçek sesli sinemaya henüz çok küçük bir adım atmaktaymış gibi bir izlenim de yaratır. *The Jazz Singer*, esasen, bazılarında şarkıdan önce veya sonra konuşmanın olduğu birkaç müzik arası ihtiva eden bir sessiz filmdir.

Projeksiyonculara tüm sahneleri senkronize halde yansıtma imkânı verebilmek için filmi her biri kendi diskine

sarılı on beş ayrı film makarası şeklinde dağıtmak gerekti. *The Jazz Singer*'ı izlemeye gidenler film başlamadan önce konuşmalar ve müzikal kısa filmler izledi; film gerçekten de sessiz bir uzun metrajlı filme kaynaştırılmış bir dizi müzikal kısa filmden başka bir şey değildi. Ne var ki, bu, tüm konuşmalı danslı sinema filmlerinin olanaklarını sunmak için yeterliydi ve *The Jazz Singer* halihazırda gerçekleşmekte olan devrimi hızlandırdı.

Dönemin en büyük beş stüdyosunun –First National, MGM, Paramount, Producers Distributing Corporation ve Universal– liderleri Fox ve Warner Bros.'un format savaşlarını uzaktan izledi. Stüdyo yöneticileri, bir stüdyonun ses platformunu tek başına ele geçirmesi durumunda haddinden fazla güce sahip olacağını fark etti. *The Jazz Singer*'ın ilk gösteriminden sekiz ay önce, büyükler, kendi aralarında seçenekleri inceleyeceklerine ve hep birlikte tek bir ses standardını benimseyeceklerine dair resmi anlaşma imzaladı. Nihayetinde, stüdyoların hepsi Western Electric tarafından geliştirilen yeni bir filme kayıtlı ses teknolojisine geçiş yaptı.

Stüdyolar birkaç yıl filmleri çoklu formatlarda gösterime soktu fakat 1930'a gelindiğinde tek bir ses formatına geçiş tamamlanmıştı. Diğer iki küçük stüdyonun aralarındaki anlaşmazlığı çözüme kavuşturması sektörün yapısını yeniden şekillendirdi: yeni şirket birleşmeleri ve yeniden yapılanmalar gerçekleşti, RKO adında tamamen yeni bir stüdyo kuruldu. Sonuçta, sesin gelişi Hollywood'u güçlendirdi.

Amerikan film sektörünün Büyük Buhran döneminin ilk yıllarını zenginleşerek geçiren –tek sektör değilse de– sektörlerden biri olmasının en büyük nedeni sesin filmi

heyecan verici bir yeniliğe dönüştürmesiydi. Buhranın Hollywood üzerindeki etkileri ses sayesinde gecikmişti fakat eninde sonunda gelip çattı ve MGM hariç bütün stüdyolar 1930'ların başında ciddi mali problemler yaşadı. Diğer bazı sorunlara ek olarak, stüdyoların sese geçiş süreçlerinin masraflarını karşılamak için büyük borçlar almalarından kısa süre sonra borsanın çökmesi, Wall Street'in sinema endüstrisi üzerindeki kontrolünü daha da artırması ile sonuçlandı.

Elbette, sesin temel estetik katkıları da oldu. Sessiz filmin uluslararası bir dili vardı. Birkaç başlık kartının tercümesi ile filmler bütün ülkelerde gösterilebilirdi. Ancak, sesli film sinema prodüksiyonunu tekdilli bir teşebbüse dönüştürdü. Başlangıçta, stüdyolar filmleri birden fazla oyuncu kadrosu ile birden fazla dilde çekmeyi denedi. İngilizce konuşan oyuncular bir sahneyi çektikten sonra sıra İspanyolca konuşan kadroya geldi ve onları Fransızca konuşan kadro izledi. Ne var ki, bu yüksek maliyetli ve hantal çözüm çok uzun süre devam ettirilemedi. 1930'ların başından itibaren en büyük ihracat pazarlarında dublaj ve altyazı tesisleri kurulmaya başladı.

Sesli filmin sinema filmi yapımcılığını geri bıraktığı iddialarında bir miktar doğruluk payı vardı. İlk ses teknolojisi stüdyo prodüksiyonlarına pek çok teknik ve sanatsal kısıtlama getirdi. Gürültülü kameraları taşınamaz ve ses geçirmez kabinlere kapatmak gerekti ki kameranın çıkardığı mekanik sesler kayıtlara karışmasın. Oyuncular sette canlı olarak kaydedildi ve dekora gizlenmiş veya stüdyo kirişlerinden sarkıtılmış büyük mikrofonlara yakın durmak zorundaydı. Bazen fon müziği sağlamak için bütün orkest-

ralar sete yerleştirildi çünkü bir dönem müzik parçaları çekimden sonra eklenemiyordu. Ayrıca, rahatsız edici ses kesintilerini önlemek için uzun sahneleri tek planda çekmek gerekti.

1920'lerde ve 1930'ların başında teknoloji ile kısıtlanmış Hollywood, sesli sinema için gereken diyalogları ve müziği temin edebilmek için yazarları, şarkıcıları ve sahne performansçılarını cezbederek Los Angeles'a çekti. Filme alınmış tiyatrodan biraz daha fazlası olan müzikallerin ve dramaların seri üretimini yaptılar. Ne var ki, bazen teknik sınırları bilmemek icat yapmaya giden yolu açabilir. Kameraların özgürlüğüne kavuşması, bir tiyatro yönetmeni olan Rouben Mamoulian'ın ilk filmi *Applause*'un (1929) çekimleriyle oldu. Büyük ses geçirmez kamera kabinlerinin altına tekerlekler yerleştirdi ve prodüksiyon sonrası bir araya getirilen çoklu ses bantları kaydetti. Böylece, Hollywood, ses teknolojisini stüdyo sisteminin hem ticari hem de sanatsal alanına başarılı bir biçimde kaynaştırdı.

Prodüksiyon Tüzüğü

Hollywood'un sese geçmesi çalkantılı dönemlere rastgeldi. 1930'lar, Büyük Buhran'ın yanı sıra dünyada faşist ve komünist güçlerin yükselişine tanıklık etti; ABD'de ise dini grupların Hollywood'u şiddet ve ahlaksızlığı körüklemekle suçladığı ve epeydir devam eden şikâyetleri doruğa ulaştı. Hollywood stüdyoları bütün bu sorunlara karşılık bir Prodüksiyon Tüzüğü benimsedi. Prodüksiyon Tüzüğü büyük oranda yanlış anlaşıldı ve bir tür sansür olarak gö-

rüldü. Bu tüzüğü, şirketlerin politik ve sosyal mesajlara bir çerçeve çizmesine ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasına yardım eden bir belge olarak görmek daha doğrudur.

Amerikan film endüstrisine içerik düzenlemesi yapması için uygulanan baskı ilk günlerde başladı. Daha önce belirttiğimiz gibi, Edison'un yatırım ortaklığı The Motion Picture Patents Company, eleştirileri ve devlet düzenlemelerini atlatmak için bir tür oto-sansür uyguladı. Yine de, ortaklığın tüm çabalarına rağmen, ABD'nin pek çok eyaletinde film dağıtımını kontrol etmek üzere sansür kurulları oluşturuldu. 1915'te, Mutual Film Corporation, Ohio eyaleti sansür kuruluna Yüksek Mahkeme'ye kadar taşınan bir hukuk davasında meydan okudu. Mahkeme, oybirliğiyle aldığı kararda film yapımcılarının Anayasa'da belirtilen ifade özgürlüğü hakkına sahip olmadığına hükmetti. Aksine, sinema endüstrisinin "sadece ticari faaliyet" olduğunu ilan etti ve hatta filmlerin "kötü etki yapabilecek" nitelikte olduğunu belirtti. Karar, sinema salonlarında kadınların, erkeklerin, çocukların ve yetişkinlerin aynı kamusal alanı paylaşmalarının kaygı verici olduğu şeklinde devam etti. Sinema filmi, yaratıcı bir dışavurumdan ziyade, toplum sağlığı düzenlemelerine tabi bir et ya da endüstriyel atık olarak ele alındı. Sinemaya devlet sansürü uygulanması onaylandı ve filmler 1950'lere kadar Anayasal korumadan mahrum kaldı.

Ortak kararın ardından federal bir film içeriği düzenlemesinin gelmesi hiç gecikmedi. Birinci Dünya Savaşı süresince, Başkan Woodrow Wilson tarafından kurulan Kamu Aydınlatma Komitesi adlı propaganda organizasyonu gazeteci George Creel tarafından yönetildi. Creel Komitesi adıyla anılan bu organizasyon, diğer görevlerinin yanı sıra,

Amerikan medyasını savaşın hizmetine sunmak üzere dolaşıma sokmayı kanunlaştırmak için lobi faaliyetleri yürüttü. 1917 Casusluk Yasası, askeri operasyonlara ve askere almalara müdahale eden tüm medyayı yasakladı; Düşmanla İş Birliği Yasası aynı yıl kabul edildi ve hükümete ihraç edilen tüm medya üzerinde gözetim imkânı sağladı; 1918 tarihli İsyana Teşvik Yasası, ihanet nitelikli beyan kapsamını oldukça geniş tutarak hepsini yasadışı ilan etti.

Bunlar öyle işlevsiz yasalar değildi. Bir film yapımcısı, İngiliz mezalimini tasvir eden bir film çektiği için on yıla mahkûm oldu ve üç yıl hapiste yattı. Mahkeme, filmin ABD ve müttefik İngiltere arasındaki ilişkileri gereceğine hükmetti. Casusluk Yasası'nın etkileri hâlâ hissedilmektedir ve yirmi birinci yüzyıl boyunca bu yasa Chelsea (eski adıyla Bradley) Manning ve Edward Snowden gibi dışarıya gizli bilgi sızdıran devlet çalışanlarını dava etmek için kullanılmıştır. 1910'larda ve 1920'lerde, ABD dışında pek çok ülke, Amerika'dan ithal edilen filmlere sansür politikaları uyguladı, ayrıca Birleşik Krallık bir derecelendirme sistemi benimsedi.

Hükümet denetimine ek olarak, Hollywood, dini liderlerden de baskı gördü. Ardı ardına gelen Hollywood skandalları bu dini liderlerin öfkesini daha da çoğalttı. Önce, Amerika'nın en iyi sinema yıldızlarından ikisi, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks evlendi fakat Marry Pickford'un ilk kocasına çarçabuk açmış olduğu boşanma davasına yapılan itiraz henüz sonuçlanmamıştı. Sonra, gündüz gösterimlerinin idolü Wallace Reid morfin bağımlılığından dolayı hayatını kaybetti. Yine de, en yıkıcı skandal, ünlü komedyen Fatty Arbuckle'ın cinayet davasıydı. Arbuckle,

San Francisco'daki St. Francis adlı oteldeki bir parti sırasında kadın oyuncu Virginia Rappe'ye tecavüz edip onu öldürmekle suçlanıyordu. Üçüncü duruşmada Arbuckle cinayetten suçsuz bulundu fakat asıl skandal taksirle adam öldürme suçundan hüküm giymiş olması değildi. Okurlar, vahşi Hollywood partilerinin uzun süren duruşmalarda ortaya çıkan ve gazetelerde gördükleri müstehcen detayları karşısında heyecanlanmış ve şoke olmuşlardı.

Stüdyolar, dini gruplardan gelen baskılara ve artan devlet sansürü tehdidine karşılık vermek için daha sonra Motion Picture Association of America adını alacak olan Motion Picture Producers and Distributors of America'yı (MPPDA) kurdular. Bundan birkaç yıl önce, Büyük Beyzbol Ligi de kendi yolsuzluk skandalları konusunda benzer bir tavır takınmış, sektörü temizlemesi için bir komisyon üyesi görevlendirmişti.

MPPDA Başkanı Will Hays, sadece çevresi geniş bir Cumhuriyetçi Parti lideri değil, aynı zamanda dikbaşlılığıyla bilinen bir Presbiteryen büyüğü idi. Bir başka ifadeyle, göz kamaştırıcı, hoşgörülü Hollywood imajının tam tersinin vücut bulmuş haliydi. Hays'in liderliğinde, MPPDA, film endüstrisi için bir kılavuz ilkeler bütünü oluşturmak amacıyla Protestan ve Katolik liderlerle ortak çalışmalar yaptı. 1924'te bir ön taslak hazırladılar. Bu taslak 1927'de "Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler" listesine dönüştü ve nihayet 1930'da Prodüksiyon Tüzüğü şeklinde resmiyet kazandı.

Tüzük, bazı kesin ve net kabul edilemez niteliklerin yanı sıra, takip edilecek genel prensipleri listeledi. Hollywood'un izleyicisine karşı bir ahlaki ve politik sorumluluğu

olduğunu kabul etti, fakat aynı zamanda film yapımcılarının drama sunmak adına biraz "kötülük" tasvir etmek zorunda olduğunu savundu. Yapımcılar seks ve suç olgularını "akıl çelici" şekilde tasvir etmemeleri konusunda uyarıldı ve filmler asla dinle alay etmeyecek, (kan kan dansında olduğu gibi) müstehcenliği övmeyecek ya da Amerikalı olmayanları kötü şekilde yansıtmayacaktı. Yani, tüzük, filmlerin tartışmalı politik veya ahlaki tavırlar benimsememesini ve sonuç olarak Hollywood'un hem yurt içinde hem de yurt dışında potansiyel müşterileri kızdırmaktan kaçınmasını garantiledi. Son olarak, tüzükte hikâye yazma tavsiyeleri bulunuyordu ve bu durum her zaman var olan bir amaca, film yapımına reçeteler dayatma amacına hizmet etti.

Prodüksiyon Tüzüğü seks, şiddet ve politik aşırılığın çoğu zaman sinema filmi hikâyeleri için gerekli olduğunu fakat bunların hakim ahlaki ve politik merkeze açıkça işaret eden bir anlatı içerisinde tutulmasının şart olduğunu netleştirdi. Örneğin, evlilik dışı cinsel ilişki gereğine uygun şeklide, çoğu zaman ölümle cezalandırılmalıydı. Suçlular daha sonra bedelini ödedikleri sürece şiddet gösterilebilirdi. Bütün Amerikan filmlerinin son yirmi dakikası kesilip atıldığında Hollywood'un dünyadaki en fazla suç teşkil eden sinema geleneğine sahip olacağı hep söylenir. Eğer bu doğruysa, nedeni büyük oranda film yapımcılarının MPPDA'yı tatmin etmek için seks, şiddet ve politikayı önce gözler önüne serip sonra baskılayan bir anlatı kullanmalarıdır.

Hollywood 1930'da tüzüğü kabul ettikten sonra ilk iş olarak onu görmezden geldi. Nitekim, 1930-1933 yılları şaşırtıcı biçimde "tüzük öncesi dönem" olarak bilinir. Tüzük, film yapımcılarına hükmedeceği yerde müstehcen,

şiddet dolu ve politik bakımdan devrimci nitelikte filmlerin çekildiği bir çağa öncülük etti. Tüzük öncesi dönem boyunca senaryo yazarı ve aktris Mae West biri uygunsuz, diğeri makûl iki anlam taşıyan yepyeni sözler bulmaktan büyük keyif aldı, şiddet içerikli gangster filmlerinin yıldızı parladı ve film yapımcıları faşizmle ve komünizmle flört etti.

Dönemin en tuhaf filmlerinden biri olan *Gabriel Over the White House* (1933), Hollywood içinden bir isim, Walter Wanger ile gazete patronu William Randolph Hearst tarafından bağımız olarak yapıldı ve MGM tarafından dağıtıldı. Film, o dönemde Demokrat Parti rakip başkan adayı Franklin Delano Roosevelt'in önerdiğine benzer bir sosyal hizmetler sistemini yürürlüğe koymak amacıyla ülkeyi diktatör gibi yöneten bir ABD başkanı tezahürü yaratmak adına, faşist ve sosyalist ideolojileri birbirine karıştırır. MGM lideri ve ateşli bir Cumhuriyetçi olan Louis B. Mayer filmi tamamen rafa kaldırmak istedi. Ancak, sonunda filmin ilk gösterimi, verdiği radikal mesajın güncel olaylarla ilişkisini azaltmak amacıyla Roosevelt'in yemin töreninden sonraya ertelendi. Gerçekten de, tüzük öncesi dönemde yapılan filmlerin çoğu o kadar riskliydi ki bunları gösterime sokmadan önce 1930'ların sonu, 1940'lar ve 1950'lerin daha katı ahlaki standartlarına uydurabilmek için yeniden kesmek gerekti.

Tüzük öncesi dönem MPPDA tarafından pek fazla denetlenmemiş gibi görünebilir, fakat organizasyonun uzunca süre MPPDA'da çalışmış Jason Joy tarafından yönetilen Stüdyo İlişkileri Komitesi (SRC) tüzüğü o dönemde aktif bir biçimde işletti. Prodüksiyon komitesi dosyalarında SRC ve stüdyolar arasında yapılan ve senaryo fikirlerinin, konu detaylarının ve tamamlanmış filmlerin tartışıldığı

binlerce yazışma vardır. SRC o dönem boyunca stüdyo prodüksiyonları üzerinde epeyce söz sahibiydi ve stüdyoların gösterime sunduğu her film SRC denetiminden geçtiğini gösteren bir damga taşırdı.

Genel olarak, SRC, filmlerin standartları karşıladığından emin olmak için iki yönlü bir yaklaşım benimsedi. Birincisi, müstehcenliğin, şiddetin veya politik açıdan tartışmalı materyalin gösterimini en aza indirmeye çalıştı. Filmler gereğinden fazlasını gösteremezdi. İkincisi, tüzüğün emrettiği gibi, bu tür görüntülerin filmin konusu açısından önemli olduğu durumlarda kötüleri cezalandıran, polis ve mahkemeler gibi sosyal kurumların etkinliğini pekiştiren bir anlatı içerisinde izah edilmelerini sağladı.

Zengin ve aykırı iş adamı Howard Hughes'un yaptığı *Scarface** (1932) filmi, SRC denetim sürecini geçen filmler arasında sıra dışı sayılabilecek bir örnektir; Hughes, Prodüksiyon Tüzüğü'nün sınırlarını zorlamaya uzun bir süre daha devam etmiştir. *Scarface*, gerçek bir gangster olan Al Capone'un hafifçe kurgulanmış hikâyesiydi. Capone, filmin baş karakteri ile aynı Yaralı Yüz takma adına sahipti ve filmin yıldız oyuncusu Paul Muni'ye görünüş olarak çok benziyordu. SRC bu filme hem haddinden fazla şiddet içerdiği için, hem de gangsterleri çekici hale getirip Capone'u kahramanlaştıracağından korktuğu için daha en başından karşı çıktı. Ne var ki, Hughes ve yönetmen Howard Hawks hiçbir engel tanımadı. SRC'nin uyarılarına karşı gelmeye devam etti, ta ki Jason Joy'u filmdeki aşırı şiddetin, şiddete yönelik bir lanetleme olduğuna ikna edene kadar.

* Yaralı Yüz. (ç.n.)

SRC filmin barışçıl mesajını ikna edici bulmuş olabilir, fakat izleyicinin de o mesajı doğru bir biçimde aldığından emin olmak istediler. Öncelikle, film için *Scarface: Ulusun Yüz Karası* şeklinde bir alt başlık talep ettiler. Daha sonra, filmin Amerikan toplumu için tehdit oluşturan şiddeti tasvir ettiğini ve sorunu çözmesi için Kongre'ye yöneltilen bir çağrı olduğunu belirten uzun bir giriş metni yerleştirdiler. Son olarak, SRC, yeni bir yönetmene film için alternatif son sahneler çektirdi. Orijinal filmin son sahnesinde, Yaralı Yüz, ölümcül bir yaylım ateşinden canlı kurtulur. Filmin Brian DePalma'nın 1983'te Al Pacino'yu oynattığı yeniden yapımı da benzer şekilde biter fakat Pacino sonunda öldürülür.

Birinci alternatif sonda, Yaralı Yüz, etrafının polis tarafından sarıldığını görünce merhamet dilenir. Film boyunca sergilediği sert görünüme rağmen ölümle yüz yüze gelince aslında bir korkak olduğunu açığa çıkaran bu sahne onu putlaştırabilecek çocukları bunu yapmaktan vazgeçirmeyi amaçlar. İkinci alternatif sonda ise Yaralı Yüz idama mahkûm olur ve cezası infaz edilir. Bununla, devlet kurumlarının toplumun rahatsızlıklarını gidermedeki gücü pekiştirilmek istenir. SRC, Yaralı Yüz'ün film boyunca sergilediği tartışmalı şiddet görüntülerinin anlatı çerçevesinde bastırıldığına inandı ve Jason Joys ve Will Hays devlet sansür kurullarında filme gösterim izni verilmesi için –çoğu zaman başarısız– lobi faaliyetleri yürüttü.

SRC'nin stüdyolar için çalıştığını hatırlamakta fayda var. Filmlerin devlet sansür kurullarından ve yabancı sansür kurullarından kolayca geçmesine ve daha fazla sayıda izleyiciye ulaşmasına yardımcı olmak Joy ve Hays'in gö-

reviydi. Prodüksiyon Tüzüğü uygulayıcıları ahlaka uygunluğa karar veren yüksek hakemler değildi; Hollywood'un, hakim ahlak anlayışını ve ideolojiyi yansıtmasını temin etmeye çalışan birer aracıydı.

1933'e gelindiğinde, SRC'nin gitgide artan Hollywood karşıtı eleştirileri yeterince bastıramadığı artık açıkça ortadaydı. Topluca Payne Fonu Çalışmaları olarak bilinen bir dizi şüpheli akademik çalışma, filmlerdeki şiddet sahnelerinin toplumu şiddete daha fazla yönelttiğini kanıtlamaya çalıştı. Bu çalışmalar, akademik çevrelerden ağır eleştiriler almalarına rağmen, kitaplaştılar, gazete manşetlerine yerleştiler. Nihayetinde, araştırma *Our Movie-Made Children* (1935) adlı popüler bir bilgilendirme kitabında özetlendi.

1933'te Katolik Ahlak Cemiyeti'nin kurulması ve kendini Amerikan sinema sektörünü arındırmaya adaması, sonra da filmleri derecelendirmeye tabi tutması Hollywood karşıtı dindarları yeni bir dönüm noktasına daha ulaştırdı. Daha geniş bir dini liderler kitlesinin katılımıyla bu organizasyon kısa sürede büyüdü. Ayrıca, o dönemde Büyük Buhran Hollywood'u çoktan vurmuştu, bilet satışları çok düşüktü ve stüdyolar filmlere muhalefet eden kurumlar karşısında hiç olmadıkları kadar savunmasızdı.

MPPDA kendisine karşı artan eleştirilere cevap olarak SRC'nin adını Prodüksiyon Tüzüğü Dairesi (PCA) olarak değiştirdi. Jason Joy'un yerine tüzüğü yeni bir yaklaşımla benimseyen Joseph Breen getirildi. Breen işine gerçek bir inananın şevkiyle sarıldı, dillere düşmüş Yahudi karşıtlığı ve komünizm karşıtı sarsılmaz düşünceleri Hollywood'a olan nefretini körükledi. Breen, film mevzuatına daha sistematik bir yaklaşım getirdi ve daha katı standartlar belirledi.

Yine de, Breen'in sansürcü tavrıyla bile, Prodüksiyon Tüzüğü, film satışlarını artırmaya yardımcı olması için tasarlanmış stüdyo dostu bir belge olma niteliğini korudu. PCA devletin ve yabancıların sansür kurullarının standartları üzerine uzmanlık hizmeti sunmaya devam etti; Hollywood senaristlerine, örneğin, "bitli" kelimesini kullanmamaları gerektiği çünkü ABD'de sorun olmasa bile Birleşik Krallık'ta gerçek anlamında kullanılmaya, yani birinin kafasında bit olduğunu ifade etmeye devam ettiği için izin verilmediği gibi tavsiyelerde bulundu. Buna ek olarak, Breen, stüdyoların ileriki zamanlarda yardım istemek durumunda kalabilecekleri Washington politikacılarını kızdırmamaları için özel bir çaba sarf etti.

Yıldız ve tür sistemleri gibi Prodüksiyon Tüzüğü de film yapım işine standart getirdi. Ayrıca, birden fazla şekilde okunabilecek bir sunum sistemi geliştirerek hikâye anlatım dilinin şifrelenmesine yardımcı oldu. Bu çok değerlikli dil diyaloglara, düzenlemeye, oyunculuğa ve sinematografiye uygulandı. Jason Joys'un bir keresinde dediği gibi, stüdyolar ve Prodüksiyon Tüzüğü uygulayıcıları birlikte öyle bir dil geliştirdiler ki, "bilgili ve tecrübeli insanlar ondan bazı sonuçlar çıkarabilir fakat bilgisiz ve tecrübesiz insanlar için hiçbir şey ifade etmeyecektir".

Hollywood'un kendi izleyici kitlesini filmdeki ipuçlarını –bilerek veya bilmeyerek– bir şekilde ya da diğer şekilde okuyan seyirciler şeklinde çatallaştırdığını söylemek daha doğru olur. Hepimiz biliriz ki, öpüşme sahnesinin hemen ardından gelen bir ocaktaki tava görüntüsü, o sırada ikili arasında işlerin kızışmakta olduğunu ima eder. Ancak, bu örnek, stüdyoların altın çağında filmlerin karmaşık

konulara değinebilmesini sağlamak için Hollywood ve MPPDA tarafından yaratılan çift anlam sisteminin sadece en klişe örneğidir.

Örneğin, Josef von Sternberg'in tüzük öncesi döneme ait *Blonde Venus* (1932) adlı melodramı, yönetmen ve SRC arasında uzun süren yazışmalara sebep olmuştur; hasta kocasının tedavi masraflarını karşılayabilmek amacıyla şarkıcılık kariyerinde yükselmek isteyen ve bunun için cinselliği kullanan bir kadının hikâyesini nasıl anlatacaklarını tartışmışlardır. Marlene Dietrich'in canlandırdığı Helen filmin ikinci yarısında hayat kadını olarak çalışmaya zorlanır. Ne var ki, çok kapsamlı bir düzenlemeden sonra filmde bu kariyer değişikliğine dair çok az ipucu kalmıştır. En belirgin referans, Helen'in restoranda yediği bir yemeğin ücretini ödeyemediği ve restoran sahibinin seksi "bulaşıklarımı yıkayacak mısın?" diyerek takas olarak önerdiği sahnedir. Hikâye bağlamında ima edilen anlamı yakalamak zor değildir. Ancak, izleyiciler isterlerse bu ifadeyi gerçek anlamında da yorumlayabilirler.

Prodüksiyon kodunun çok değerlikli dili stüdyo sisteminin diğer unsurlarında da işe yaradı. Cary Grant'in ekran dışındaki yıldız imajı nasıl hem heteroseksüel hem de eşcinsel olarak okunabilecek şekilde tasarlandıysa, ekrandaki imajı da aynı şekilde tasarlandı. Üstelik, iki imaj şüphesiz birbirini güçlendirdi. Homoseksüelliğin ya da Prodüksiyon Tüzüğü'ndeki tabiriyle "cinsel sapkınlığın" temsilleri SRC ve PCA tarafından resmen yasaklandıysa da, labunya iması pek çok şekilde verilebildi. Örneğin, Howard Hawks'ın *Bringing Up Baby* (1938) adlı filminde bir kadın bir kapıdan içeri girer ve Cary Grant'i tüylü bir



5. Cary Grant, Katherine Hepburn, May Robson ve Asta (köpek) *Bringing Up Baby* (RKO, 1938) setinde. Grant'ın, "Çünkü az özce aniden *gay* oldum" repliği ile Prodüksiyon Tüzüğü'nün etrafından dolaşırken giydiği kostüm.

kadın geceliği içerisinde görür, ona neden böyle giyindiğini sorar. Grant coşkulu bir biçimde yerinden fırlar ve, "Çünkü az özce aniden *gay* oldum," diye açıklar. O dönemde *gay* kelimesi Hollywood'da gelişmekte olan çift anlamlı dile tam oturuyordu. Baskın anlamı hâlâ "mutlu" idi fakat homoseksüelliği çağrıştıracak şekilde de kullanılmaya başlamıştı ve izleyicilerin bir kısmı, özellikle Grant'ın ekran dışındaki hayatını takip etmiş olanlar bu okumayı yapabildi. Üstelik, Grant'ın bu repliği bir doğaçlama olup orijinal senaryo metninde yer almıyordu, dolayısıyla, PCA'nın senaryo denetim aşamasından kurtulmuştu. Bugün, bu kelimenin iki anlamının yer değiştirmiş olması ve izleyicilerin çok azının *gay* kelimesini duyunca onu "mutlu" şeklinde anlayacak olması tüzüğün tarafsızlığının bir kanıtıdır.

Bir sektörün kendini ağır düzenlemelere maruz bırakması ilk bakışta şaşırtıcı gelebilir. Ancak, daha yakından incelendiğinde görülecektir ki, filmlerin dağıtım zincirinde itirazlarla karşılaşma riskini azaltması bakımından, Prodüksiyon Tüzüğü, stüdyo sisteminin standardizasyonunda tamamlayıcı bir rol oynadı. ABD federal sansürünü ve dini sansürü uzakta tuttu; filmlerin gerek devlet gerekse yabancı sansür kurullarından rahatlıkla geçebilmesini sağladı; birtakım anlatı beklentileri ile film hikâyelerini şifreledi ve seks, şiddet ve politikaya dolaylı yoldan değinmek için bir dil yarattı. Prodüksiyon Tüzüğü, kısıtlayıcı bir kurallar bütünü olmaktan ziyade, Hollywood için diğer türlü tabu sayılacak konuları ele almasına olanak veren bir yapı idi. Üstelik, hakkını teslim etmek gerekir ki, Prodüksiyon Tüzüğü bilet satışlarının artmasına yardımcı oldu.

IV. Bölüm

SAVAŞ DÖNEMİNDE HOLLYWOOD

Başkan Franklin Delano Roosevelt (FDR) soyutlama taraftarı bir tasarı ile 1940'ta yeniden başkan seçilmek için aday oldu; Birleşik Devletler'i, çoğu kişinin deyimiyle "Avrupa'nın savaşı"ndan uzak tutmayı vadetti. Ancak, Japonya 7 Aralık 1941'de Hawaii Pearl Harbor donanma üssünü bombalayınca kamu duyarlılığı yön değiştirdi ve Birleşik Devletler İkinci Dünya Savaşı'na girdi. Ertesi yıl, FDR, Hollywood'u savaş gayretine dahil etmek üzere Sinema Filmleri Ofisi ve birkaç başka ofis ve ajans kurdu. Hollywood'u ABD ordusuyla işbirliği içerisinde çalışmaya daha istekli hale getirmek için, Adalet Bakanlığı, stüdyolar hakkında yürütülmekte olan tekelcilik karşıtı soruşturmayı askıya almayı kabul etti ve Kura ile Askerlik Sistemi Holywood'un çok önemli bir endüstri olduğunu, hassas konumdaki personelini kuradan muaf tutacağını ilan etti.

Film stüdyoları savaş gayretine destek vermeyi kabul etti, filmlerin ve yıldızların gücünü kamuoyunu şekillendirmekte kullandı. Hükümetin doğrudan yaptığı çalışma-

ların da ötesinde, Hollywood, vatanperver filmler çekerek, milli savunma tahvilleri için para toplayarak ve askerleri eğlendirerek savaş gayretine çok büyük katkıda bulundu. Savaş süresince gerçekleşen Hollywood prodüksiyonlarının üçte biri kadarının Amerika'nın savaş zamanı faaliyetlerini doğrudan güçlendirdiği tahmin edilir ve bunun aynı zamanda Hollywood tarihindeki en kâr getirici süreçlerden biri olması tesadüf değildir. Film sektörü, sinemaya giden halk ve ülke bir süreliğine uyum içindeydi.

Hollywood siyasallaşıyor

FDR'nin Hollywood ve popüler medya hayranlığı savaşın çok öncesine dayanır. Daha New York valisi olduğu günlerde Hollywood ile bağlantıları vardı. Başkan olduktan sonra oyuncuları, yönetmenleri ve stüdyo yöneticilerini Beyaz Saray'a düzenli olarak davet etti. Ailesi ve arkadaşları için haftada birkaç film gösterimi düzenledi ve sinema sevgisini oğlu James'e de aşıladı; James'in, Deniz Kuvvetleri'nde ve sonra Kongre'de görev almadan önce, Hollywood'da sönük bir yönetmenlik kariyeri oldu. FDR sinemayı çok sevmekle kalmadı; sinema ve radyoyu kullanarak kamuoyunu şekillendirme sanatında ustalaştı. Siyasi gündemini kişiselleştiren ve daima "dostlarım" şeklindeki selamlamayla başlayan söylevleriyle, "şömine başı sohbetleri" ile ün kazandı.

Ayrıca, Roosevelt iktidarı 1930'larda New Deal politikalarını anlatmak için belgesel filmlerden faydalandı ve bu türün *The Plow That Broke The Plains* (1936) ve *The River*

(1938) gibi başyapıtları ortaya çıktı. New Deal'ın işçiye destek projesi olan İş Geliştirme Dairesi, pek çok yazarı, yönetmeni ve oyuncuyu işe aldı ve bunlar Hollywood'da seçkin kariyerler elde ettiler; Orson Welles, Nicholas Ray ve Sidney Lumet gibi. Paramount Pictures'ın haber filmleri servisinin Washington temsilcisi Stephen Early'yi ilk Beyaz Saray basın sekreteri olarak ataması, FDR'nin medyayı gerçekten iyi kavradığını gösterir. FDR Amerikan film sektörüne değer verdi ve bu ilişki her iki tarafın da işine yaradı. Başkan, Hollywood'un büyük desteğinden, hatta Jack Warner gibi ateşli bir sağcının desteğinden bile memnuniyetle faydalandı.

FDR'nin medyaya ilgisi film sektörünün politikaya yönelmesiyle birbirini tamamladı ve Hollywood zamanı geldiğinde savaş için en iyi seçenek oldu. Sinema topluluğu, bütün ülkede savaşa dahil olma çağrılarının başını çekti ve sektör liderlerinden pek çoğu Avrupa siyasetinin derinliklerine çoktan dalmıştı bile.

Ticari düzeyde, savaş zamanı düşmanlıklarından dolayı bazı Avrupa pazarları kapandı ve bu durum stüdyoların Avrupalı izleyicilerin ihtiyaçlarına olan ilgisini azalttı. Savaşa doğru gidiş, Prodüksiyon Tüzüğü projesinin çok önemsemiş olduğu bir kaygıyı, politik filmlerle potansiyel izleyiciyi uzaklaştırma kaygısını stüdyolar için yavaş yavaş geri plana itti. Buna ek olarak, Büyük Buhran'ın ortalarında, Hollywood sanatçıları ve entelektüelleri, sosyal ve ekonomik problemlere komünist, sosyalist ve faşist ideolojiler içerisinde çözümler aradı. Başkaları Avrupa'da faşist ve komünist hükümetlerin yükselmesine aktif olarak karşı çıktı.

Aslında, tüm dünyada olduğu gibi Hollywood'da da siyasi aşırılıkların görüldüğü bir dönemdi. Charlie Chaplin ve Orson Welles, Hollywood solunun en lafını esirgemeyen figürleriydi ve her ikisi de sola meyilli grupların dağınık topluluğu Halk Cephesi'nin mitinglerinde faşizm karşıtı konuşmalar yaptı. Chaplin'in konuşmalarından bazı pasajlar ilk sesli filmlerine de girdi. Welles'in siyasetinin yankıları ise ilk uzun metrajlı filmi olan *Citizen Kane* (1941) ve 1940'larda yaptığı diğer filmlerde görülebilir.

1936'da faşizme karşı daha resmi nitelikteki Hollywood Nazi Karşıtı İttifak kuruldu. Bu ittifak (doğrudan Sovyet Komünist Partisi tarafından fonlanan) ABD Komünist Partisi'nin kışkırtmalarıyla kurulmuş bir cephe örgütüydü ve başkanı da partinin daimi üyelerinden senaryo yazarı Donald Ogden Steward idi. Ancak, parti bağlantılarına rağmen, örgüt tüm Hollywood yelpazesini bir araya getirdi: stüdyo yöneticileri ve yazarlar, liberaller ve muhafazakârlar, Hıristiyanlar ve Yahudiler. Oyuncu James Cagney, yönetmen John Ford ve Prodüksiyon Tüzüğü Daire Başkanı Joseph Breen bu örgütün açılış galasına katıldılar. Galaya Steward ile birlikte Algonquin Yuvarlak Masası duayeni Dorothy Parker ev sahipliği yaptı.

Stüdyo yöneticileri Jack Warner ve Carl Laemmle'nin de dahil olduğu bu güçlü grup işçi sendikalarının tarafını tuttu ve ırk eşitliğini savundu. İspanya İç Savaşı'nda Faşistlere karşı Loyalistleri destekledi ve Mussolini'nin oğlu Vittorio ve Nazi film yapımcısı Leni Riefenstahl Hollywood'a geldiğinde geniş çaplı protestolar düzenledi. Mussolini'nin oğlu, uluslararası bir ortakyapım için Hollywood prodüktörlerinden Hal Roach ile anlaşma yapmaya

çalışan bir prodüktördü. Riefenstahl Los Angeles'a Walt Disney ile buluşmak için geldi, aynı zamanda 1936 Berlin Olimpiyatları ile ilgili filmi *Olympia*'nın (1938) ABD'de dağıtılması için girişimlerde bulundu.

1939'daki Hitler-Stalin Paktı komünist Sovyetler Birliği ile faşist Almanya arasında geçici bir dostluk yarattıktan sonra, Nazi Karşıtı İttifak ismini Hollywood Demokratik Eylem İttifakı olarak değiştirmek zorunda kaldı ve varoluş nedenini yitirdi. Nazi Karşıtı İttifak'ın parlak dönemi kısa sürmüş olabilir, fakat Hollywood'u 1930'ların küresel siyasetine sokmuş ve savaşa aktif katılımın yolunu hazırlamıştır. Ayrıca, gelecek on yıllarda Hollywood politikalarının eleştirilmesine kapı açmıştır.

Savaş döneminde Warner Bros.

Birleşik Devletler nihayet savaşa girdiğinde Hollywood harekete geçti. En ünlü sinema yıldızları yeteneklerini ve şöhretlerini çeşitli şekillerde hizmete sundu. Clark Gable ve Ronald Reagan gönüllü olarak askere yazıldı. Bob Hope ve Shirley Temple askerler için gösteriler yapmak üzere Birleşik Hizmetler Organizasyonu (USO) ile anlaşma imzaladı. James Cagney, Joan Crawford, Bette Davis, Melvyn Douglas ve John Garfield hep birlikte faşizme karşı seslerini yükseltti. Frank Capra, John Ford, John Huston ve William Wyler gibi en başarılı stüdyo yönetmenlerinden bazıları belgesel filmler çekmek için orduya katıldı.

Yine de, endüstrinin savaşa verdiği desteğin başını çeken Warner Bros.'tu. Buhran, sıra dışı siyasi ittifaklar



6. Marlene Dietrich ABD ön cephe askerleri için gösteri sergiliyor. Askeri birlikleri eğlendirmek, Hollywood'un II. Dünya Savaşı boyunca savaş gayretine yönelik pek çok desteğinden biriydi.

doğurdu ve bunlardan biri kesinlikle Jack ve Harry Warner'ın FDR'ye olan bağlılığıydı. MGM Başkanı Louis B. Mayer gibi Warner kardeşlerin de Cumhuriyetçi Parti ile sıkı bağları vardı. Ancak, 1930'lar ve 1940'lar boyunca partilerinin çizgisini terk ettiler ve sadece FDR'nin New Deal'ını ve savaş planlarını desteklemekle kalmayıp FDR'nin şahsen yüceltilmesine katkıda bulundular.

Warner Bros. en vatansever stüdyo rolüne doğru yavaş ve dikkatli adımlarla ilerledi. Warner kardeşler, işe stüdyo çalışanlarının faşizm karşıtı davalara bağış yapma-

larında ısrar etmekle başladı ve diğer bütün stüdyolardan çok daha önce, 1933'te Almanya ile tüm bağlarını kesti. Daha sonra, yüreklendirici Amerikan milliyetçiliğini ve faşizm karşıtlığını filmlerinde işlemeye başladı. 1936'dan itibaren, Warner Bros., Amerikan tarihini yücelten birkaç kısa film yaptı. Bütün stüdyolar yeni yetenekleri ve fikirleri test etme ortamı sunması açısından hâlâ kısa filmler yapıp bunları uzun metrajlı filmler başlamadan önce göstermekteydi. Bu durumda, Warner Bros. siyasi açıdan açık sözlü filmleri Amerikan izleyicisi üzerinde test etti.

Bir miktar başarı kazandıktan sonra siyasi gündemini uzun metrajlı filmlere taşıdı. Tarihi filmler aracılığıyla güncel politikaya dikkat çekmeye devam eden Warner Bros., yazar Emile Zola'nın on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında anti-Semitizme karşı verdiği mücadeleyi hatırlatan *The Life of Emile Zola* (1937) filmini gösterime sundu. Daha sonra, savaş dönemi politikalarını destekleyen, Amerikan izleyicisine savaşı anlatan ve orduyla imzaladığı kontratlar gereği askerleri eğiten son derece başarılı bir dizi film içerisinde gazete manşetlerinden derlenmiş konuları ele aldı.

Warner Bros.'un 1939 yapımı filmi *Confessions of a Nazi Spy* stüdyolar açısından oyun alanını değiştirdi ve siyasi filmlere Hollywood'un kapısını açtı. Nazizm konusunu işleyen ilk büyük stüdyoydu ve Prodüksiyon Tüzüğü Dairesi'ni ikna edip desteğini almak için stüdyo sisteminin pek çok unsurunu savaştaki bir dünyaya göre yeniden şekillendirmek zorunda kaldı. Warner Bros., filmi yönetmesi için Nazilerden kaçmadan ve sonunda stüdyonun sözleşmeli yönetmen kadrosuna katılmadan önce Almanya'da filmler yapmış olan Ukrayna doğumlu Anatole Litvak'ı

seçti. Litvak'ın imzası olan belgeselimsi tarz, siyasi açıdan cesur filme gerçeklik kattı.

Confessions of a Nazi Spy, Birleşik Devletler'de FBI tarafından engellenen bir Nazi casusluk şebekesinin hikâyesini gerçek olaylardan mümkün olduğunca uzaklaşmadan anlatır. Gerçek olaylardan esinlenmiş olduğu mesajı sürekli izleyicilerin gözüne sokulur. Haber filmlerindeki tanrısal sesli anlatı tarzına sahiptir ve stüdyonun hikâyeyi şekillendirmediği, sadece aktardığı izlenimini vermek için tasvir edilen insanların gerçek isimlerini kullanır.

Yine de, *Confessions of a Nazi Spy*, röportaja benzeyen sunumuna rağmen, açıkça Hollywood kalıbına uymaktadır. Belgesel görünümü, zaman içerisinde kendini kanıtlamış bir tür formülüyle, mahkeme draması ile sonuçlanan bir casus macera hikâyesi üzerine geçirilmiş ince bir maskedir. Ayrıca, oyuncu kadrosu George Sanders ve Francis Lederer gibi tanıdık simalardan oluşur. Stüdyonun en büyük yıldızlarından biri Edward G. Robinson kahraman FBI ajanı rolündedir ve bu rol onun eski imajını adaletin sert yumruğu olarak değiştirerek Warner Bros.'un diğer yıldızlarının, Bogart ve Cagney'in gangster ve yalnız kurt rollerini terk edip asker, direniş savaşçısı ve sadık dava adamı gibi yeni rollere geçiş yapmalarına zemin hazırlar.

Tür ve yıldız sisteminin kendini yeni bir kalıba uydurmak zorunda kalmasının yanı sıra, Prodüksiyon Tüzüğü de değişen politik iklime göre yeniden tasarlanmak zorundaydı. *Confessions of a Nazi Spy*, Prodüksiyon Tüzüğü Dairesi (PCA) içerisinde birtakım görüş ayrılıklarının fitilini yaktı. Film son derece güçlü milliyetçi politikaların bir temsiliydi. Ya Amerikalı politikacıları veya Avrupalı izleyicileri



7. Nazileri konu alan ilk büyük stüdyo filmi *Confessions of a Nazi Spy* (Warner Bros., 1939) Birleşik Devletler' deki bir casusluk şebekesinin gerçek hikâyesini anlatır. Film belgesel tarzı gerçekçilik ile George Sanders (sağda) gibi popüler yıldızları ve bilindik mahkeme draması türünü bir arada kullanır.

kızdırırsa? Ya siyasi iklim çok kısa sürede değişirse? Nazi Almanyası, Hollywood filmlerini aktif bir biçimde denetlemeye özen gösterdi ve Almanya'nın çıkarlarının korunduğundan emin olmak için Georg Gyssling'i tam zamanlı temsilci olarak Hollywood'da görevlendirdi. Gyssling, *Confessions of a Nazi Spy* filmine şiddetle karşı çıktı fakat sonuç olarak PCA Başkanı Joseph Breen filmin gerek Alman politikalarını, gerekse Alman halkını dürüst ve adil bir biçimde sunduğunu söyleyerek filme onay verdi.

Muhtemelen, PCA'nın filme onay vermesinin nedeni biraz da 1939 itibarıyla Alman pazarının Hollywood'a tamamen kapalı olmasıydı. PCA filmlerin akıcı bir uluslararası dolaşım imkânı elde etmesine yardımcı oldu. Eğer politika belli bir ülkeye dağıtım yapılmasını engelliyorsa, PCA damgası her halükârda manasızdı. Tam da bekleneceği gibi, Almanya ve Mihver Devletleri *Confessions of a Nazi Spy* filmi yayımlandıktan sonra gösterimini yasakladılar.

Şaşırtıcı olan, Warner Bros.'un oynadığı bu kumardan kazançlı çıkmasıydı. Film hem izleyicilerden hem de eleştirmenlerden tam not aldı ve o dönemde sansürcülerden ziyade eleştirmenlerin bulunduğu bir organizasyona dönüşmüş olan Ulusal Teftiş Kurulu tarafından en iyi film ödülüne layık görüldü. *Confessions of a Nazi Spy* aynı zamanda Hollywood'da politik filmler, özellikle de Nazi karşıtı filmler dalgasının önünü açtı. Bir sonraki yıl Chaplin'in *The Great Dictator* (United Artists, 1940) filmi Hitler'in gülünç bir taklidini yaptı; Frank Bozage'ın *The Mortal Storm* (MGM, 1940) filmi küçük bir Alman kasabasında Nazizmin yükselişini inceledi ve pek çok film Nazileri bilindik kötü adam rollerine yerleştirmeye başladı. Savaş derinleştikçe ve hikâyeler açığa çıktıkça, Hollywood, Edward Dmytryk'in *Hitler's Children* (RKO, 1943) filmi ve Fritz Lang'ın *Ministry of Fear* (Paramount, 1944) filmi gibi Hitler'in iktidarının detaylarını inceleyen bir dizi Nazi karşıtı film yaptı.

Birleşik Devletler savaşa girdikten sonra, Warner Bros., Hollywood hikâye anlatısının siyaseti insancıllaştırmak ve tarih bilincini duygular vasıtasıyla aşılamak için bi-

çilmiş kaftan olduğunu gösterdi. Warner Bros., tarz değişikliğini yansıtan büyük bütçeli vatanseverlik filmi *Yankee Doodle Dandy*'nin (1942) çekimlerine daha Pearl Harbor bombalanmadan önce başlamıştı. *Yankee Doodle Dandy*, stüdyonun Broadway efsanesi George M. Cohan hakkında bir biyografik müzikal yapılandırmak amacıyla çektiği kısa filmlerden öğrenilenlerden faydalandı. Cohan'ın kariyerini, büyük vatanseverlik şarkı ve dans numaralarını bir araya getirmek için gevşek bir çerçeve olarak kullandı ki Cohan bu tür numaralarla ünlüydü: "You're a Grand Old Flag", "Over There" ve "Yankee Doodle Boy". Film, izleyicileri belirgin bir biçimde ön plana çıkarılan Amerikan bayrağı etrafında çılgınca bir araya getirdi. Warner Bros., başrolü en iyi yıldızı James Cagney'e vererek hem filme şöhret kazandırdı hem de stüdyonun en değerli mallarından biri olan Cagney'e Amerikan bayrağını yansıttı.

Yankee Doodle Dandy, Cohan'ın Başkan Roosevelt'e anlattığı öyküleri tasvir eden *flashback* sahnelerle nakledilir. İzleyici Cohan'ı FDR'nin omuzları üzerinden seyreder ve muhtemelen bu şekilde Amerika'yı överken kendimizi FDR ile özdeşleştirmemiz amaçlanır. Büyük bir filmde, iktidardaki bir başkanı canlandırmak o dönemde sarsıcı olsa gerek, nitekim, *Yankee Doodle Dandy*, mevcut başkanı tasvir etmenin gizli tehlikeleri üzerine çekingen bir tartışma ile açılır. Filmin başarısının ardından Warner Bros. sonraki filmlerde de aynı aracı kullanmaya devam etti ve stüdyoyu başkomutan ile etkili bir biçimde ilişkilendirdi. *Yankee Doodle Dandy*'nin muazzam bir gişe başarısı elde ettiği ortaya çıktı ve Cagney'e verilen dahil üç adet Oscar ödülü aldı. Hâlâ güzel hatırlanan favori filmlerdendir ve

Amerikan Film Enstitüsü'nün en iyi 100 film sıralamasına sonuncu sıradan kıl payı tutunmaktadır.

Öte yandan, gösterime girdikten daha bir veya iki yıl sonra yapılan *Yankee Doodle Dandy* benzeri filmler izleyici tarafından basit propaganda olarak değerlendirildi. Warner Bros., yıllar sonra, tıpkı diğer pek çok filmi gibi, bu eserini de bir Bugs Bunny kısa filminde alay konusu yaptı. *Yankee Doodle Bugs* (1954) filminde, Bugs Bunny, Amerikan sömürgecilik tarihinin en can alıcı anlarında tavşanların ne kadar önemli rol oynadığını yeğeni Clyde'a anlatır. Açıkça tavşan yanlısı propaganda olan hikâyeler Clyde'ı yanlış yönlendirir ve Clyde tarih sınavından sonra okuldan eve kafasında bir aptal külahı ile döner.

Savaş uzadıkça Warner Bros.'un kaynaklarını daha fazla ele geçirdi. Stüdyo, *Air Force* (1943) ve *Objective, Burma!* (1945) gibi muharebe filmleri yaptı ve bunlar bireysel mücadeleleri, misyonları veya savaşın geçtiği cepheleri izleyicilere açıklayacak şekilde tasarlanmıştı; birden fazla cephede sürdürülen karmaşık bir savaşta önemli bir görevdi. Bu filmler hem gerçeklere dayanıyordu hem de stüdyo tür formüllerine uygun olarak şekillendirilmişti. Gerçeğe uygunluk derecesi filmdeki dramatik hikâyeyi neredeyse hiç gölgede bırakamadı ve İngiliz hükümeti bile o kadar duygulanmıştı ki *Objective, Burma!* filminin diğer Müttefik güçler yerine Amerikan askerlerini merkeze yerleştirmesinden yakındı. Muharebe filmi türünün hep alegorik bir boyutu olmuştur; bölükteki askerler her zaman farklı etnik kökenden, toplumsal sınıftan ve coğrafi geçmişten olup tıpkı ülkenin kendisi gibi demokrasiye hizmet etmek için bir araya toplanmışlardır.

Warner Bros. aynı zamanda ordu için kontratlı filmler yaptı. Devletle kontrat yapmak Hollywood için yeni bir ticari faaliyetti ve büyük stüdyo patronları pastayı paylaşmak konusunda anlaştı. Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi bünyesinde Araştırma Konseyi oluşturdular ve bu konsey devlet kontratlarını üyelerine dağıttı. Araştırma Konseyi, büyük stüdyolara ek olarak, Walter Wanger ve Walt Disney gibi göze çarpan bağımsız prodüktörlere de kontrat verdi (Disney 1970'lere kadar küçük ve dar alanda uzmanlaşmış bir stüdyoydu).

Warner Bros. kontratlarından biri 1943 ve 1945 yılları arasında çekilen, Asker Snafu* isimli kahramanın yer aldığı eğitici bir çizgi film dizisiydi. Asker Snafu ("*Situation normal, all fucked up*"** ifadesindeki kelimelerin baş harflerinden oluşan sözcük) askeri yükümlülüğü eline yüzüne bulaştırır; aldığı emirlerin ayrıntılarını Alman casuslara açık eder, sıtma ilaçlarını almayı ihmal eder ve daha pek çok pahalıya mal olacak hata yapar. Konuların ciddiyeti mizah içerisinde kaybolmasın diye, Asker Snafu dizinin bazı bölümlerinde ölür. Asker Snafu filmlerini izlemesi kararlaştırılan askerler eğlenirken öğrenecekleri için şanslıydılar. Oyuncu kadrosu ve çekim ekibi, Hollywood'un en büyük yeteneklerinden bazılarına sahip olmanın gururunu yaşadı. Örneğin, Looney Tunes yönetmeni Chuck Jones (bugün de sevilen kült bir isim); Bugs Bunny'nin ve neredeyse bütün Warner Bros. çizgi film ana karakterlerinin

* İlk olarak II. Dünya Savaşı'nda, daha sonra günlük hayatta da kullanılan, karmakarışık bir durumu ifade eden askeri bir argo. (ç.n.)

** "Normalde olduğu gibi, her şey berbat." (ç.n.)

sesi Mel Blank; senaryo yazarı Theodore Geisel (nam-ı diğer Dr. Seuss).

Asker Snafu dizisi, askeri personele öğretilecek önemli dersleri sevimli bir karakterde vücut bulmuş unutulmaz birer eğlenceye dönüştürdü. Bu, diğer türlü yavan kalacak savaş gayretlerine tam da Hollywood'un katabileceği türden kişisel ve duygusal bir güçtü. Benzer bir etki yaratmış diğer çarpıcı kısa filmlerden biri Warner Bros.'un *You, John Jones!* (1943) filmidir. Filmde, James Cagney, ailesi Mihver güçleri tarafından bombalanmakta olan Rus, Yunan veya Çinli bir baba olmanın nasıl bir şey olabileceğini hayal eder. Savunma Bakanlığı'nın *Autobiography of a "Jeep"* (1943) adlı kısa filminde, insani nitelikler atfedilen bir cip kendi Amerikan rüyasını anlatır: askeri araç bilimsel bir dehanın ürünüdür; cesareti ve çok çalışması sayesinde başarı kazanır ve sonunda ünlülerle ve devlet başkanlarıyla basına ardı arkası kesilmeyen pozlar verir.

Öte yandan, çağdaş politikanın değişkenlikleri ile ilgili filmler yapmak tartışmalara yol açabiliyordu. 1941'de Almanya saldırmazlık paktını bozup Sovyetler Birliği'ni istila etti ve Birleşik Devletler ile Sovyetler Birliği'ni hassas bir ittifaka zorladı. Warner Bros., daha önce yaptığı gibi çabuk davranıp savaşa dair bu yeni gelişmeye değinen ilk stüdyo oldu ve ABD'nin Sovyetler Birliği eski büyükelçisi Joseph E. Davies'in yaşam öyküsünü sinemaya uyarladı. *Mission to Moscow* (1943), güncel politik olayları biyografik bir anlatım ve belgesel tarzı sunum süzgecinden geçirmesi bakımından Warner Bros.'un daha önceki filmlerinin doğal mirasçısı gibi görünür. Film, Davies'in bir önsözü ile dağıtıma sunuldu. Davies, izleyicileri devlet okulu sisteminde

eğitim görmüş herhangi bir Orta Batı Amerikalının sahip olduğundan farklı bir önyargı taşımadığına ikna etmeye çalıştığı önsözünü "o iki iyi, vatansever yurttaşa, Warner kardeşlere" hikâyesini anlattıkları için teşekkür ederek sürdürür. *Yankee Doodle Dandy*'nin yönetmeni Michael Curtiz'in idaresinde, *Mission to Moscow*, FDR'yi yeniden bir film karakteri olarak karşımıza çıkarır; FDR çoğu zaman ekranın dışından Davies'e Naziler ve Sovyetler ile ilgili mümkün olduğunca çok bilgi toplaması için Almanya'ya ve sonra Sovyetler Birliği'ne gitme talimatları verir.

Film, *Confessions of a Nazi Spy*'da etkinliğini kanıtlamış olan belgesel estetiğini, özellikle de Sovyet arşivlerinden elde edilen arşiv görüntülerinin montaj sekanslarını ve Nazi propaganda filmi *Triumph of the Will*'den (1935) çeşitli klipleri kullanır. Eşi ve kızı büyük mağazaları ve partileri incelerken Davies fabrikaları dolaşır, diplomatlarla tanışır. Öğretici diyaloglar sonucu fark ederler ki, filmlerde Sovyet erkeğini canlandıran her oyuncuya taktırdıkları o keçi sakala rağmen, Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği arasındaki benzerlikler farklılıklardan daha fazladır. Filmin son bölümünde, Davies, Amerikalı siyasetçilere ve Winston Churchill'e seslenir ve ABD-Sovyetler savaş dönemi ittifakının pragmatik gerekçelerini açıklar.

Mission to Moscow, Warner Bros.'un diğer pek çok savaş dönemi filmi kadar ticari ve eleştirel başarı kazanmadı fakat sonraki iki yıl boyunca gösterime girecek bir Rusya filmleri dalgasını kesinlikle başlattı: *The Boy from Stalingrad* (Columbia, 1943), *The North Star* (RKO, 1943), *Three Russian Girls* (United Artists, 1943), *Song of Russia* (MGM, 1944) ve *Counter-Attack* (Columbia, 1945). Bun-

lar devrimsel nitelikli olmaktan çok uzak filmlerdi, fakat savaştan sonra Hollywood'a olası komünist sızmaları araştırmak için çok detaylı bir biçimde inceleneceklerdi. Savaş yıllarında Hollywood'un yaptığı çoğu film gibi Rusya filmleri dalgası da II. Dünya Savaşı jeopolitiğine insani bir boyut kattı. Hollywood'un savaş dönemi film prodüksiyonu, Avrupa ve Asya kültürlerini sinema seyircisi için canlandırdı ve bunlar ahlaki hükümler çerçevesinde açıklandı ki Amerikalıların uğruna savaştığı şey buydu.

Savaş dönemi devlet kurumları

Hollywood stüdyoları savaş gayretini teşvik ederken kendi başına bırakılmamıştı. 1930'lardan başlayarak Prodüksiyon Tüzüğü'nün sinema anlatılarına bir standart getirmede ve filmlerin ahlaki, politik mesajlarını yönetmede ne kadar etkili bir araç olduğu kanıtlanmıştı. Savaş dönemi için sinema filmleri yapmak çok daha riskli ve sorunlu bir işti. Bazı denizaşırı pazarlar kapalıydı ve diğer pazarlar daha fazla önem kazandı. Kamuoyunun savaşla ilgili görüşleri çok hızlı değişmişti ve doğru askeri bilgi ve haberleri yaymak önemliydi. Bütün bu sebeplerle ve ek olarak Adalet Bakanlığı'nın ve Kura İle Askerlik Sistemi'nin sinema sektörüne kolaylık sağlama gayretlerinden dolayı Hollywood stüdyoları savaş döneminde prodüksiyonu ve dağıtımı denetleyen çeşitli devlet kurumlarıyla gönüllü olarak iş birliği yaptı.

Filmlerin ithalatına ve ihracatına Sansür dairesi onay verdi ve filmlerin düşmanların işine yarama potansiyeli

olup olmadığını yine aynı dairenin çalışanları değerlendirdi. Filmler ulusal güvenliği tehlikeye atıyor, hassas askeri tesisleri gösteriyor veya ABD ordusunu küçük düşürüyor muydu? Daire aynı zamanda yurt dışına gönderilen filmlerde Amerikalıların ve müttefiklerin nasıl tasvir edildiğini değerlendirdi. PCA filmlerin siyasi partilere veya ulusal hükümetlere karşı saldırganlık sergilemediğine dair güvence vermeyi sürdürdü fakat Sansür Dairesi sık sık PCA'nın kararlarını geçersiz kıldı ve onun onayladığı filmleri yasakladı.

1942'de, Sansür Dairesi, aşağılayıcı Çinli klişeleri nedeniyle *Fu Manchu Strikes Back* filmini rafa kaldırmaya Republic Pictures'ı ikna etti. Ayrıca, Frank Capra için sıkça senaryo yazarlığı yapmış Robert Riskin, kendini Sansür Dairesi'nde çalışırken buldu ve kendi yazdığı *Meet John Doe* (1941) filminin ihracatını Amerikalıları sosyalizmi kucaklamaya hazırmış gibi gösterdiği ve kripto-faşist manipülasyona elverişli olduğu varsayımı ile kaderin bir cilvesi olarak yine kendi yasakladı.

Amerikan film sektörü üzerinde en geniş denetim yetkisine Savaş Enformasyon Dairesi (OWI) sahipti. OWI, yurt içindeki ve yurt dışındaki tüm ABD medyasını yönetti; OWI'nin Sinema Filmleri Bürosu'na rapor veren Hollywood da buna dahildi. PCA gibi OWI de fikirleri, senaryoları ve filmlerin kaba kurgularını gözden geçirdi. Ne var ki, OWI, PCA'dan daha ön alıcı bir yaklaşıma sahipti. OWI film yapımcılarının çalışmalarını yorumlamakla yetinmedi; kendi ekibi sık sık yapımcılara savaşla ilgili detaylar, senaryo fikirleri ve hatta filmlere dahil edilmesini istedikleri önceden hazırlanmış konuşmalar temin etti. Kendi

haftalık haber filmlerini yaptı fakat temel görevi mevcut film şirketlerini denetlemekti. Sinema Filmleri Bürosu, 1942'de, Prodüksiyon Tüzüğü'nde zaten yer alan çoğu siyasi direktifin daha da detaylandırılmış hali olan *Sinema Sektörü için Resmi Bilgilendirme Kılavuzu*'nu yayımladı. Kılavuz ırkçılığın, dini hoşgörüsüzlüğün, sınıfsal önyargıların ifade edilmesine karşı tedbir aldı ve bu tür duyarlılıkların "faşizmin dışavurumu olduğu ve o şekilde yansıtılması gerektiği" uyarısında bulundu. OWI'nin amacı, Birleşik Devletler'in hoşgörülü ve demokratik bir toplum olarak görünmesini sağlamaktı.

OWI çalışanlarının kült bir sinema klasiği olan *Casablanca* (1942) filminin en eski hayranlarından oldukları ortaya çıktı. *Casablanca*'yı Warner Bros. için *Yankee Doodle Dandy* ve *Mission to Moscow* filmleri arasında kalan dönemde Michael Curtiz yönetti ve görünüşe göre bu film, sipariş üzerine hesaplıca yapılan diğer iki filme kıyasla, dönemin toplumsal ruhunu ve düşünce halini daha doğaçlama bir biçimde yakaladı. *Casablanca*, bir Fransız direniş savaşçısı olan Victor Laszlo'nun (Paul Henreid) Amerika'ya kaçmasına yardım edip etmemek konusunda bir karar vermek zorunda olan bir kafe sahibi Amerikalı göçmen Rick'in (Humprey Bogard) hikâyesidir. Durum yeterince karmaşık değilmiş gibi Rick bir de Laszlo'nun karısı Ilsa'ya (Ingrid Bergman) âşıktır. Üstüne üstlük, Rick, Naziler, Fransız askerleri, köşeye sıkışmış Kuzey Afrikalılar ve Avrupalı mülteciler sahibi olduğu kafeden gelip geçerken tıpkı Amerika gibi hepsine karşı tarafsız kalmaya çalışmaktadır. Ancak, Rick söz konusu insanları önemsediği için sürekli politik anlaşmazlıkların içine sürüklenir. Bu

durum Hollywood'un savaşı kişiselleştirmesinin mükemmel bir dışavurumu olarak kabul edilebilir.

OWI *Casablanca*'yı İngiltere Kuzey Afrika'yı işgal etmeden hemen önce, 26 Ekim 1942'de inceledi ve faşizmle mücadelede Rick'in Ilsa'ya olan aşkına benzer duygusallıkları ikinci plana itmek gerektiğini göstermesi bakımından notlarında filmi övdü. Ayrıca, Amerika'yı her şeyi elinden alınmış olanlara kucak açan bir cennet olarak göstermesi OWI'yi memnun etti: Rick'in sahip olduğu kafeye gelen herkes Amerika'ya, özgürlükler ülkesine ulaşmanın bir yolunu aramaktaydı. Son olarak, OWI, Rick'in geçmişte İspanya ve Fransa'da faşizme karşı savaştığına kısaca değinmesini takdir etti. Rick'in ve Amerika'nın savaşa dahil olmasının nedenleri Pearl Harbor ile oluşmaz; çok daha öncesine dayanan, küresel düzeyde ve uzun soluklu bir demokrasi mücadelesinden kaynaklanır. OWI'nın idrak kabiliyeti güçlü denetmenleri *Casablanca*'daki alegorik imaları gördü ve bu imalar 1940'lardaki izleyicilerin pek çoğunun da gözünden kaçmayacaktı.

OWI'nin etki alanı, Rockefeller ailesinin çocuklarından Nelson Rockefeller'ın Amerika Kıtası Ülkeleri Ticaret Koordinasyon Ofisi'ne ait (CIAA) Latin Amerika sınırında sona eriyordu. Rockefeller'ın aynı anda pek çok işte parmağı vardı –ticaret, politika, kültür– ve New York valisi, Amerika Birleşik Devletleri başkan yardımcısı gibi pozisyonlarla uzun süreli bir siyasi kariyere sahip olacaktı. II. Dünya Savaşı süresince Latin Amerika Hollywood için değerli bir ihracat pazarı konumuna geldi ve faşist, komünist sızmaları caydırmakta Birleşik Devletler hükümeti için de en az o kadar değerli bir savaş alanı idi. Avrupa

dağıtımının kesilmesiyle, Hollywood, Latin Amerika'ya ihraç edilecek filmlerin üretimini artırdı ve Rockefeller da yardımcı olmaya çok hevesliydi. Rockefeller'ın ajansı, OWI'nin yaptığı gibi içeriği yönetmeye ek olarak, Latin Amerika içerisinde veya Latin Amerika için çekilecek filmlere sigorta yapmayı teklif etti. Orson Welles CIAA şartları dahilinde bir film yapmak için Brezilya'ya gitti. Ancak, Welles'in diğer pek çok projesi gibi bu proje de çöktü ve sonunda çekimlerinden bazıları yarım yüzyıl sonra *It's All True* (1993) adlı filmle gösterime girdi.

Rockefeller nüfuzunu en çarpıcı biçimde Disney Studio adına kullandı. Walt Disney kendi bünyesindeki animatörlerin başlattığı bir grevi bastırmakta başarısız olunca Rockefeller CIAA başkanı olarak duruma el attı. Disney'i Latin Amerika'ya bir dizi diplomatik temas için gönderdi ve Disney burada filmlerini gösterip izleyicilerle sohbet etti. Disney uzaktayken bir federal arabulucu grevi sonlandırma koşulları üzerinde pazarlıklar yürüttü. Animatörler stüdyoya geri döner dönmez Latin Amerika için *Saludos Amigos* (1942) ve *The Three Caballeros* (1944) gibi filmler yapmaya koyuldu.

Savaş döneminin bu kültür kurumları kuruldukları andan itibaren tartışmalıydılar. Görev ve yetkileri medyanın savaşla ilgili gerçek ve doğru haberler yaymasını temin etmek miydi yoksa bir Amerikan propaganda bakanlığı mı oluşturdular? Temsilciler Meclisi'nin 1943 bütçe görüşmeleri boyunca, Cumhuriyetçi Kongre üyeleri, FDR'nin kendi kişisel propaganda kurumunu yarattığına ve bunun gelecekteki seçimler için paha biçilmez bir kaynak olabileceğine yönelik kaygılarını dile getirdiler. Meclis OWI'nın

ödeneğini tamamen kesti. Senato OWI'nın yurt içi kolunu ve Sinema Filmleri Dairesi'ni kapatma kararı aldı fakat yurt dışı kolları için bir miktar ödenek ayırdı ve bunlar savaşın sonuna doğru düşmanca propagandaya karşı mücadele ettiler. Savaştan sonra Dışişleri Bakanlığı savaş dönemi kurumlarının bazı unsurlarını devraldı ve 1948'de Smith-Mundt Kanunu Birleşik Devletler hükümetinin kendi vatandaşlarına propaganda yapmasını yasakladı.

V. Bölüm

KARA LİSTE VE SOĞUK SAVAŞ

Hollywood'un yabancısı olduğu siyaset alanına II. Dünya Savaşı döneminde çokça dahil olması savaş sonrası dönemde büyük ölçüde geri tepti. Kongre'deki muhafazakâr gruplarla arasının açılmasına, Hollywood toplumunun bölünmesine sebep oldu ve stüdyoları Amerikan sinema izleyicisini geri kazanmak için olağanüstü girişimlerde bulunmaya zorladı.

Hollywood'ta HUAC

Birleşik Devletler savaşa dahil olmadan önce bile Kongre'deki New Deal karşıtı Cumhuriyetçiler ülkeyi askeri müdahaleye ittikleri için film stüdyolarına –Warner Bros.'u ayrı tutup– saldırdılar. Savaştan sonra, Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi (HUAC) kalıcı bir Kongre komitesi haline geldi. Kongre'nin fırsatçı üyeleri, arkalarına aldıkları bir antikomünizm rüzgârıyla,

Hollywood'a karşı atağı canlandırdı. Komitenin oturumları görülmeye değer medya manzaralarıydı; gazetelerin ön sayfalarında manşet oluyordu ve ayrıca 1950'lerde televizyonda yayımlanan bir medya sirkiydi.

Çoğu kimse, sözünü sakınmayan antikomünist Senatör Joseph McCarthy'nin bir HUAC üyesi olduğu yanılgısına düşer ama McCarthy'nin devlete sızdığı iddia edilen komünistleri soruşturmak için kendi Senato komitesi vardı. McCarthy Hollywood oturumlarında bizzat bulunmasa da sonradan adına *McCarthyism* denecek olan siyasi çıkar amaçlı ahlaksız kişisel saldırılar gelecek vadeden pek çok Hollywood yeteneğinin kariyerini yok etti ve geleceğin başkanları Richard Nixon ve Ronald Reagan gibi politikacıların kariyerini güçlendirdi.

HUAC ilk olarak Nazi Karşıtı İttifak'ın faaliyetlerinin peşine düştü ve *Mission to Moscow* ve Rusya filmleri dalgasının diğer örneklerinde komünist mesajlar aradı. Ancak, kısa süre sonra, komite üyeleri, Hollywood patronları gibi büyük parti bağışçılarıyla kapışmanın siyasi karışıklığa yol açtığını ve filmlerdeki gizli komünist mesajları tespit etmenin kesin ve net bir iş olmadığını anladı.

Komite, vakit kaybetmeden, dikkatini şöhreti sayesinde toplumun ilgisini savunduğu davaya çeken tanınmış oyunculara ve yönetmenlere çevirdi ve onları sorgulamaya başladı. Oturumlar süresince yazarlar, yönetmenler, oyuncular ve prodüktörler sanık kürsüsüne çıkıp ifade verdi ve bu hem kişisel hem de mesleki hayatlarını sonsuza dek değiştirdi. O dönem bir vicdan muhasebesi, gergin dostluklar ve çoğu kez korkunç koşullar dönemiydi. Yarım yüzyılı aşkın bir süre sonra bile HUAC yeminli tanık ifadelerinin

yankıları sinema sektöründe ve ötesinde devam etmektedir.

HUAC'a konuşan ilk Hollywood temsilcilerinden biri Eric Johnston idi. Johnston, MPPDA'nın –o zamana kadar adı Motion Picture Association of America olarak çoktan değişmişti– liderliğini Will Hays'den aldı. HUAC huzurunda tanıklık yaparken makûl bir ifade verdi ve Hollywood'da bazı komünistlerin gerçekten var olduğunu ama bunların Birleşik Devletler hükümetini devirmeyi desteklemedikleri sürece kendi radikal siyasi görüşlerine sahip olma haklarının bulunduğunu söyledi. Johnston hem teknik hem de ahlaki açıdan haklı olabilir. Hollywood'da (bir hesaplamaya göre üç yüz) komünist vardı ve Anayasa onlara siyasi açıdan rağbet görmeyen fikirleri savunma hakkı veriyordu. Ancak, Johnston'ın da sonradan anlayacağı üzere, o dönemler olağanüstü dönemlerdi ve en temel anayasal haklar bile askıya alınmıştı.

HUAC her kesimden tanıklar dinlemeye devam etti. Hükümet tarafında, sinema sektöründe gizli komünistlerin varlığına yönelik HUAC iddialarını kanıtlarla destekleyen "yandaş" tanıklar vardı. Bunlar, Amerikan İdeallerinin Korunması için Sinema Filmleri Birliği adındaki bir Hollywood grubunun çeşitli kademelerinden seçilmiş tanıklardı. Organizasyonda muhafazakâr antikomünist oyuncular ve yönetmenler Gary Cooper, Cecil B. DeMille, Clark Gable, Leo McCary, Adolphe Menjou, Ronald Reagan, Ginger Rogers, Barbara Stanwyck, King Vidor ve John Wayne vardı.

Yandaş tanıklardan sadece biri, Ayn Rand, Hollywood filmlerinin komünizm yanlısı mesajlara yataklık ettiğini

öne sürdü. Rand, Alisa Rosenbaum adıyla Rusya'da doğdu, daha sonra ailesiyle birlikte ABD'ye göç etti. Cecil B. DeMille'in *King of Kings* (1927) filminde figüran olarak yer aldı ve çok satan bir romancı ve serbest piyasada mesajlarını yaymaya çalışan bir misyoner olarak başarı yakalamadan önce Hollywood'da senaryo yazarlığı yaptı.

Rand, kapitalizme olan sadakatinden şüphe edilirse diye tanık kürsüsüne dolar sembolü şeklinde altın bir broş ile çıktı. Komite'ye MGM'in 1944 yapımı *Song of Russia* filminde sadece mutlu Sovyet vatandaşları göstererek bile komünizmi övdüğünü anlattı. Temsilcilerden John McDowel nükteli bir biçimde, "Artık Rusya'da kimse gülümsemiyor mu?" diye sorduğunda, Rand, espri anlayışından uzak, "Yani, gerçek anlamda sorarsanız, büyük ölçüde hayır," cevabını verdi.

Rand, daha geniş kapsamlı bir tanık ifadesi vermeyi ve açıkça Rusya'yı konu alan filmlere ek olarak William Wyler'ın, eve dönen Amerikan askerleri ile ilgili savaş sonrası dönem dramı *The Best Years of Our Lives* (1946) filminde de komünizm yanlısı mesajlara rastlanabileceğini göstermeyi umuyordu. Ancak, komite ticari açıdan başarılı bir filmle kavga etmemeye karar verdi ve Rand'ın tanık ifadesinin kapsamını *Song of Russia* filmi ile sınırlı tuttu.

HUAC Rand'ı susturduysa da o konuşmaya devam etti. Komite'nin tavrına karşılık *Screen Guide for Americans* isimli bir broşür yazdı ve bu kitapçık Amerikan İdeallerinin Korunması için Sinema Filmleri Birliği tarafından basıldı, ayrıca, *New York Times*'ın sanat sayfasında yeni baskısı yapıldı. Broşür, sinema izleyicilerine bir filmdeki komünist mesajları nasıl tespit edebileceklerini

öğretiyordu ve aynı zamanda solcu senaryo yazarlarına filmlerini milli nitelikler çerçevesinde tutmanın yollarını gösteriyordu.

Diğer yandaş tanıklar, bu ihtimalden kaygı duysalar da, Hollywood filmlerinde hali hazırda komünist propaganda bulunmadığını ağız birliği ile ifade ettiler. HUAC, Jack Warner'ı *Mission to Moscow* filminden dolayı birden fazla kez sorguladı. Eğer Hollywood'da Sovyet yanlısı bir film var idiyse, bu *Mission to Moscow*'dan başkası olamazdı; film Sovyet lider Stalin'i kayıtsız şartsız savunuyordu ki Stalin gösterime girdikten sonra filmi bizzat onayladı.

Jack Warner filme farklı ortamlarda farklı açıklamalar getirdi. Önce suçu Washington'a attı fakat sonra filmin prodüksiyonuna hükümetin de dahil olduğu sözünü geri aldı. Ardından, tıpkı ABD'nin geçici ittifak döneminde gemilerle Rusya'ya gıda ve silah taşıyıp sonra Sovyetler Birliği'ne yardım yapmamış olabileceği gibi, *Mission to Moscow* filminin de savaşın belli bir döneminde belli bir etki yaratmak amacıyla yapıldığını açıkladı. HUAC, komiteyi ve FBI'yı Hollywood'u soruşturmaya teşvik etmekte aracı olan Jack Warner'ın üzerine çok gitmedi.

Filmlerde komünist propaganda tespit etmenin karmaşık bir iş olduğu anlaşılınca HUAC dikkatini sektördeki komünistleri avlamaya yöneltti ve bulabildiği en büyük isimlerin peşine düşmeyi öğrenmekte hiç gecikmedi. HUAC Amerikan ikonu Walt Disney'i yandaş tanık olarak çağırdığında Disney hâlâ animatörlerinin grevinden mustaripti. Disney Komite'nin karşısına çıktığında Rusya'nın bütün çizgi filmlerini "amaçlarımıza hizmet etmiyor" diyerek geri gönderdiğini söyledi ve böylece stüd-

yosunun yaptığı filmlerin komünizmden etkilendiğine dair bütün iddiaları hızlıca bertaraf etti.

Öte yandan, Disney, stüdyosundaki bir hoşnutsuzun, komünist olabileceğini düşündüğü Herbert K. Sorrell'in animatörleri greve yönlendiren olayları nasıl kışkırttığını Kongre üyelerine anlatmak için bu halka açık oturumu kullandı. Sorrell'in şirketin faaliyetlerini tehdit ettiğine, şu an ne mutlu ki yeniden "yüzde yüz Amerikalı" kimliğine geri dönmüş çalışanlarının kafasını karıştırıp huzurunu kaçırdığına dair tedbirli bir hikâye anlattı. Bu, tek bir komünistin bile Amerikan kurumlarına nasıl sızabileceği ve onları nasıl yok edebileceği hakkında son derece iyi dramatize edilmiş bir ibretlik kısa hikâyeydi – tam da bir Disney masalından bekleneceği gibi. İşin garip yanı, Sovyet film yapımcısı Sergei Eisenstein 1941'de Disney stüdyosunu ziyaret ettiğinde gördüğü kusursuz işçi kolektifinden, herkesin aynı hedef doğrultusunda emek verdiğinden övgüyle bahsetmişti.

Dönemin Sinema Oyuncuları Birliği Başkanı Ronald Reagan, Disney'in tanık ifadesini adeta tekrarlayan bir ifade verdi. Reagan daha tanık kürsüsüne çıkmadan önce bile aktif bir FBI muhbiriydi ve sektördeki olası komünistleri ajansa bildiriyordu. Reagan kürsüde bir "bölücü unsurun" –komünist kelimesini kullanmaktan kaçındı– birliğe sızdığını ve diğer üyeleri de ayartmak için ahlaksızca yöntemlere başvurmaya kalktığını iddia etti. Birliğin en az yüzde onunda bu tür bölücü eğilimlerin var olduğu sonucuna ulaştı. Daha sonra, Reagan, o dönemde pek çok sektörde yapıldığı gibi, tüm birlik üyelerinin Birleşik Devletler'e olan sadakatlerini ifade etmek için bir yemin

etmelerinde ısrarcı oldu. Cecil B. DeMille Yönetmenler Birliği'nde bir sadakat yemininin benimsenmesi için kulis faaliyetleri yürüttü fakat çabaları sonuç vermediği gibi hiç bitmeyecek kavgaların kıvılcımını çaktı. Reagan, her ne kadar komünistlerin varlığından endişe etse de, Hollywood filmlerinde asla solcu propagandalar yapılmayacağına dair HUAC'a güvence verdi.

Warner, Disney ve Reagan gibi muhafazakâr Hollywood liderleri değerli tanıklardı fakat ıslah olmuş komünistler en kıymetli yandaş tanıklardı. Komünist olduğundan şüphe edilenler komite huzuruna çağırıldıklarında iki soruya cevap vermek zorundaydı. Kendilerine ilk olarak "Komünist Parti üyesi misin ya da hiç oldun mu?" sorusu soruldu. Ne var ki, üyeliği kabul etmek yeterli değildi. Eğer bir tanık Komünist Parti bağlantılarını itiraf ederse, aynı zamanda diğer üyelerin de adını söylemek ("isim vermek") zorundaydı. Bunlar çoğunlukla partiye dahil oldukları zaten bilinen insanların adlarıydı fakat yine de bir arkadaşını ve meslektaşını suçlamak rahatsız edici olabiliyordu. Partiyle ilişkisi olduğunu kabul eden ve diğer komünistlerin ismini veren ünlü oyuncular ve yönetmenler arasında Lee J. Cobb ve Sterling Hayden (daha sonra bu kararından derin pişmanlık duymuştur) isimli aktörler, yönetmen Edward Dmytryk ve yazar Clifford Odets vardı.

HUAC Hollywood'un en önemli isimlerinden bazılarını sorguladı ama en çok izlenen televizyon şovu *I Love Lucy*'nin (1951-1960) yıldızı Lucille Ball'ı ifadeye çağırması halkla ilişkiler açısından tam bir felaket oldu. Lucy, *I love Lucy*'nin HUAC'a ifade vermeden sadece birkaç ay önce yayimlanan bölümünde doğum yapmıştı ve o bölüm

Başkan Eisenhower'ın bir hafta sonraki göreve başlama töreninden daha fazla izlenmişti. Komitenin herkesin sevdiği bu programı yayından kaldırması şüphesiz HUAC'ı gözden düşürecekti. Ball Komünist Parti üyesi olmamıştı fakat sosyalist büyükbabasının ardından gidip 1936'da seçmen kaydını komünist olarak yaptırmak istediğini belirten bir form doldurmuştu.

Bu çürük solculuk hikâyesi bile 1950'lerin korku ikliminde bir oyuncuyu mahvetmek için yeterliydi. Ancak, Lucy özeldi ve HUAC onun için Los Angeles'ta hikâyesini anlatıp komünist olduğu zaten herkes tarafından bilinen bazı isimler verdiği gizli bir oturum ayarladı. *I Love Lucy*'nin aynı gün ilerleyen saatlerde gerçekleşen çekimlerinde (bu şov da diğer pek çoğu gibi canlı yayımlanmıyor, filme alınıyordu) Ball ile başrolü paylaşan eşi Desi Arnaz stüdyodaki izleyicilere, "Lucy'de kızıl olan tek şey saçıdır ve o bile gerçek kızıl değildir," dedi. Arnaz zekice bir manevrayla gazetecilere bu sözleri verdi ve konuyu siyasetten saç boyasına çevirdi. Böylece, hem HUAC hem de Lucille Ball şöhretini korumuş oldu.

En açık sözlü –ve hâlâ en tartışmalı– yandaş tanık Elia Kazan'dı. Kazan HUAC huzurunda ifade vermeye çağırıldığında geçmişteki parti üyeliğini kabul etmekle kalmayıp Group Theater'dan sekiz eski meslektaşını da komünist olarak teşhis etti; Kazan aynı zamanda faaliyetlerini meşrulaştırmak için bir kampanya başlattı. Ücretini kendi cebinden ödeyerek *New York Times*'a bir ilan verdi ve "tehlikeli ve yabancı komplolar" hazırlandığına dair bilgi sahibi olduğunu düşünen her Amerikalının bu bilgiyi paylaşmakla yükümlü olduğunu ifade etti.



8. HUAC yandaş tanıklarından Elia Kazan'ın *On the Waterfront* (Columbia Pictures 1954) filmindeki bu sahnede Marlon Brando muhbirliğinin gerekçesini açıklıyor.

Kazan daha sonra Marlon Brando'nun rüşvetçi arkadaşlarını ve akrabalarını ihbar eden bir liman işçisini canlandırdığı *On the Waterfront* (1954) adlı filmi yaparak faaliyetlerini sürdürdü. Güçlü bir etki yaratan film, muhbirliğe ahlaki bir gerekçe kazandırmasının yanında, Kazan'ın eski bir arkadaşı ve iş ortağı olan Arthur Miller'ın yazdığı *The Crucible* (1953) isimli tiyatro oyununa cevap niteliğindeydi. Miller'ın Salem cadı mahkemelerini alegorik bir biçimde ele aldığı oyun, linç gruplarının (HUAC'ı destekleyenler gibi) gerçekleri nasıl çarpıtabileceğini ve bir kişinin tek başına yapamayacağı kadar büyük kötülükleri grup halinde nasıl yapabileceğini inceliyordu. *On the Waterfront* ise,

bunun aksine, toplumun iyiliği için kendine zarar gelmesini göze alıp muhbirlik yapanları yüceltiyordu.

Şüphesiz, verdiği ifade Kazan'ın yararına oldu. HUAC'ın huzuruna çıktıktan sonraki dönemde ardı ardına etkileyici filmler yapmaya devam etti fakat bunları arkadaşlarının, meslektaşlarının kariyerini yerle bir eden bir hareketi destekleyerek yaptı. Böylece, hem Kazan'ın faaliyetleri hem de HUAC soruşturmaları Hollywood'da kapanmayan bir yara olarak kaldı. Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi 1999'da Kazan' a onursal Oscar ödülü takdim ederken salonda bulunan izleyicilerin yarısı alkışladı, diğer yarısı parmağını dahi kıpırdatmadı.

Hollywood Onlusu ve kara liste

Tanıklardan çoğu yandaş değildi ve Hollywood toplumunun diğer yolu seçen, yani Anayasa'nın kendilerine verdiği hakları savunan ya da başkalarını zan altında bırakmayı reddeden bu üyeleri sinema sektöründe çalışma fırsatını kaybetti; kara listeye alınmışlardı. Çoğu film yapmayı bıraktı ve onlardan geleceğe zengin bir filmografi değil, haksız bir saldırıya gösterdikleri direniş miras kaldı.

Yandaş olmayan tanıkların ilki Hollywood Onlusu diye bilinen gruptu. 1947'de, HUAC, sorulara cevap vermeyi reddedeceklerini bildiren on bir tanığı komite huzuruna çağırdı. Oyun yazarı Bertolt Brecht memleketi Almanya'ya geri dönünce geriye on tane yandaş olmayan tanık kaldı: Alvah Bessie, Herbert J. Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert

Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott ve Dalton Trumbo. Bu grup, Mississippi kongre temsilcisi John Rankin ve diğer HUAC üyelerini motive eden anti-Semit hevesleri açığa çıkardı. Hollywood Onlusu'ndan sekizi Yahudiydi ve diğer üçü de anti-Semitizmi sinemaya özgü biçimde lanetleyen *Crossfire*'ın (1947) yapımını yakın zamanda tamamlamıştı. Kişisel önyargılar politik kaygılara karışmış ve ortaya etkili bir bileşim çıkmıştı.

İlerici Hollywood ünlüleri Onlu'yu savunmak için harekete geçti. John Huston, William Wyler, Danny Kaye, Lauren Bacall, Humphrey Bogart ve diğerleri Anayasa Komitesi'ni kurdular. Birlikte Washington'a uçtular ve Onlu'nun anayasal haklarının korunması için yürüyüş düzenlediler. Ancak, bu tanıklar HUAC huzurunda konuşurken sadece soruları cevaplamayı reddetmekle kalmadı; saldırgan davrandı ve en ateşli destekçilerinden bazılarını kendinden soğuttu. HUAC, bu tanıkların Kongre'ye hakaret ettiğine karar verdi ve stüdyo yöneticileri hiç vakit kaybetmeden Onlu ile aralarına mesafe koydu.

Yöneticiler New York Waldorf-Astoria Hotel'de Eric Johnston ile bir araya geldi ve Waldorf Bildirgesi olarak bilinen beyanatı yayımladı. Bu yeni bildirge, Johnston'ın ifade ve düşünce özgürlüğüne yönelik daha önceki savunmacı tutumu ile ters düşüyordu. Bildirgede stüdyolar için geçen "bilmeden bir komünisti işe alma" ifadesi ile kara listeler dönemi başladı; bölücülükle ilişkisi olduğundan şüphelenilen herkese Hollywood'da çalışma yolu kapatıldı. Bu bildirge, stüdyolara, kontratlardan veya yetenek loncaları ile yapılan toplu anlaşmalardan bağımsız olarak çalışanlarını işten çıkarabilmeleri için geniş bir hareket

alanı sundu. Jack Warner gibi pek çok patron komünist sızmalardan gerçekten korktu. Ancak, antikomünist histeri stüdyoların çalışanlar üzerinde baskı kurma gücünü de artırdı.

Onlu'nun iki üyesi, John Howard Lawson ve Dalton Trumbo, anayasal haklarının Yüksek Mahkeme tarafından gözetileceğine inanarak kendilerine yönelik Kongre'ye hakaret kararını temyize taşıdı. Ne var ki, Birleşik Devletler Washington, DC Yerel Temyiz Mahkemesi hakaret kararını onadı. Bu Lawson-Trumbo kararı mevcut siyasi atmosferin ciddiyetine dayandırıldı ve sanki bu durum Anayasa'yı bile bir şekilde askıya alıyordu. "İçinde bulunduğumuz bu kaotik zamanlarda, şüphesiz ki," diye başlayan karar, "tüm ulusların kaderi, komünist fikirli insanlarla demokratik fikirli insanlar arasındaki mevcut ideolojik mücadele karşısında tehlikededir," şeklinde devam etti. Dahası, tıpkı 1915'teki Mutual Film Corporation kararı gibi, bu karar da Hollywood'a fikir belirleyici mertebesinde özel bir statü atfetti. Mahkeme sinema filmlerini "etkili bir propaganda aracı" şeklinde tanımladı ve açıkladığı kararda Hollywood'un "kamuoyunun fikirlerini şekillendirmede son derece belirgin bir role sahip olduğu" uyarısında bulundu. Hollywood film yapımcılarının ifade özgürlüğü hakkı bir kez daha ertelenmişti. O sırada muhafazakâr yargıçlarla daha yeni doldurulmuş olan Yüksek Mahkeme dava talebini reddetti ve Hollywood Onlusu'nun her bir üyesi sekiz ay ve bir yıl arasında değişen sürelerde hapis yattı.

Yüksek Mahkeme'nin örtülü desteğiyle kara liste eksiksiz uygulandı ve bir nesil yetenekli yazar, oyuncu, yö-

netmen ve prodüktörün kariyeri mahvoldu. Kara listeye alınan yönetmen Joseph Losey İngiltere'ye taşındı ve bir diğer yönetmen Jules Dassin Fransa'ya gitti. Bunlar Hollywood dışında iş bulmuş şanslı isimlerdi. Senaryo yazarı Lester Cole bir depoda çalıştı, yine senaryo yazarı Sidney Buchman otopark işletti. Diğer hikâyelerin sonu ise trajiktir. Televizyon yıldızı Philip Loeb kara listeye alındıktan sonra intihar etti ve John Garfield Hollywood'un yükselen yıldızıyken kara listeye alınmasının yarattığı stresin de etkili olduğu bir kalp krizi sonucu hayatını kaybetti.

Kara liste, yayımlanmış bir isim listesi değildi. Hollywood ticari gazeteleri komünistlerin bulunduğu listeler derlemeye çalıştı ve *Red Channels* adındaki 1950 tarihli kitap yayın sektöründeki komünistleri teşhis etmeye yönelik bir girişimdi. Bu listelerde adı geçen pek çok kişi HUAC huzurunda ifadeye çağırıldı ve çalışmayı bıraktı. Ancak, bu kara liste çok daha sinsi işliyordu. Stüdyolar adı çıkan yazarlar, oyuncular ve yönetmenlerle aralarına mesafe koydular. HUAC'ın karşısına yandaş olmayan bir tanık sıfatıyla çıkmak insanın şöhretini kesinlikle yok ediyordu. Öte yandan, komünizmle bağlantılı veya ilişkili olduğu şeklindeki fısıltılar da kişinin kariyerine zarar vermeye yetiyordu.

Bazı yazarlar paravanın arkasından çalışmaya, senaryolarını kara listeye alınmamış yazarlar aracılığıyla satmaya devam edebildiler. Bu paravan yazarlar kara listede bulunan yazarlarla çalışarak çok büyük risk aldılar ve entrikaları gizli tutmak Los Angeles gibi küçük bir şirket şehrinde hiç kolay olmayabiliyordu. Martin Ritt'in başrolde

Woody Allen'ın oynadığı 1976 yapımı *Paravan* adlı filmi, durumun hem cazip hem de tehlikeli yönlerini kusursuz biçimde sahneler. Filmde Allen'ın canlandırdığı paravan yazar, kara liste mağdurlarının eserleri üzerinden elde ettiği şöhret, para ve başarının tadını çıkarır, tabii kendi de HUAC tarafından incelemeye alınana kadar.

Paravanlar ve takma isimler kullanan en başarılı yazarlardan biri Hollywood Onlusu'ndan Dalton Trumbo'ydu. Trumbo kara listeye alınmadan önce son derece saygın bir yazardı. HUAC'a yaptığı savunmanın çok ciddi neticeleri oldu ve hapse girdi, parasız kaldı ve bir noktada Meksika'ya taşındı. Ancak, Trumbo kendini sanatına adamıştı. Yazmaya devam etti ve kendi ismiyle prodüktörlere doğrudan sattığı takdirde kazanabileceği paranın çok daha azına razı gelerek pek çok paravan kanalıyla senaryolar sattı.

Trumbo'nun örtülü yazarlığı eninde sonunda herkesin bildiği bir sırra dönüştü. 1956 Akademi Ödülleri töreninde senaryo yazarlığı Oscar ödülü *The Brave One* filmi ile Robert Rich'e gitti. Ödülü almak için sahneye kimse çıkmadığında sektördeki herkes gerçek yazarın Trumbo olduğunu biliyor gibiydi. Hatta, Trumbo ertesi gün bir televizyon röportajında o kadarını ima etmişti. Bundan dört yıl sonra, yani HUAC'a ifade vermesinden on üç yıl sonra, Trumbo, jeneriklerde yer alabilen tek kara liste yazarı oldu. İsmi o yıl *Spartacus* ve *Exodus* adlı iki filmin jeneriğinde göründü. Dalton Trumbo Hollywood kara listesinden çıktı fakat listenin kendisi hiçbir zaman resmi olarak sona ermedi. O listeye girmiş pek çok yazar, oyuncu ve yönetmen bir daha asla sektörde çalışamadı.

Soğuk Savaş dönemi filmleri

1950'lerde, Hollywood, komünizmle hem beyaz perdede hem de perde gerisinde savaştı. MPPA 1947'de Waldorf Bildirgesi'ni yayımladıktan hemen sonra bütün stüdyolar komünizm karşıtı filmler yapmak için kolları sıvadı. Bunlar çoğunlukla büyük bütçeli, yıldızlarla dolu filmler değildi fakat bir dizi siyasi ve ticari amaca hizmet ettiler. Tam da Hollywood sol eğilimli sanatçılar cenneti olarak saldırıya uğrarken, stüdyolar bu tür filmlerle komünizmle mücadeleye olan sadakatlerini kanıtladılar. Antikomünist akım da Amerikan Soğuk Savaş kaygılarına duyarlıydı ve bu akımın filmleri genellikle gişede başarı kazanıyor, zaman zaman ödül alıyordu.

1942 ve 1953 yılları arasında, Hollywood, komünizmin "kızıl istilası" ile ilgili düzinelerce film yayımladı. Örneğin, William Wellmans'ın *Iron Curtain* (1948) adlı filmi; *The Red Menace* (1949); *The Red Danube* (1949); başrollerini Elizabeth Taylor ve Robert Taylor'ın oynadığı *Conspirator* (1949); Hollywood'un lafını esirgemeyen muhafazakârlarından Leo McCary'nin yönettiği *My Son John* (1952); *Red Snow* (1952); *The Steel Fist* (1952). 1953'e gelindiğinde, yönetmen Samuel Fuller'ın kara suç filmi *Pickup on South Street* gösterdi ki, artık Hollywood'un kötü adam modeli gangsterler değil, komünist ajanlardı.

Diğer filmler Soğuk Savaş temasını ve kara listeyi daha mecazi şekilde işledi. Kara listeye alınmadan kısa bir süre önce Abraham Polonsky'nin yönetmenliğini yaptığı ve John Garfield'ın başrol oynadığı *Force of Evil* (1948)

filminde *number running** kapitalizm için metafor olarak kullanıldı. Filmin Wall Street sahnesiyle açılması bu metaforu somutlaştırdı. Film, hepsi yozlaşmış olan kurumlar arasında bir tercih yapmaktan başka hiçbir seçeneğin bulunmadığı karanlık bir dünya görüşü sunar. Prodüksiyon Tüzüğü Yönetimi –her zamanki güçlü siyasi film endişesi ile– filmin ahlaki bir odağı olmasında ısrar etti ve bu da belli belirsiz bir dış ses vasıtasıyla sağlandı. PCA da senaryoyu çerçevelemek için seçilen araca, hikâyenin tanık kürsüsü flashbackleri kanalıyla aktarılmasına itiraz etti, çünkü 1948'de bu durum izleyicilerin aklına doğrudan HUAC'ı getirecekti ki film yapımcılarının niyeti tam da bunu sağlamaktı.

Her daim yoğun alegori barındırmış bir tür olan westernlerin bir kısmı muhbirlik politikalarını ve mafya kanunlarını işledi, fakat yine de bugün bu filmlerin çoğunu kara listeye yapılan herhangi bir göndermeyi fark etmeksizin izlemek mümkün. Nicholas Ray'in *Johnny Guitar* (1954) filminde Joan Crawford'un canlandırdığı bir taverna sahibi, masum olduğu kasaba halkının çoğu tarafından bilindiği halde bir grup güvenlik görevlisi tarafından bir kanunsuza komplocu olarak teşhis ettirilir.

Gary Cooper'ın rol aldığı western *High Noon* (1952) yine Hollywood'un HUAC'a tepkisine değinir. Eğer *High Noon* film setinde siyasi tartışmalar olduysa, bunlar muhtemelen hararetli tartışmalardır. Cooper HUAC huzuruna yandaş tanık olarak çıkmıştı ve Amerikan İdeallerinin

* O dönemde, ABD'de mafya ve diğer gangsterler tarafından kontrol edilen bir tür yasadışı şans oyunu. (ç.n.)

Korunması için Sinema Filmleri Birliği kurucularından biriydi.

Filmin diğer aktörleri Lloyd Bridges ve Howard Chamberlain sonradan kara listeye alındı. Senaryo yazarı Carl Forman da kara liste için sıradaydı fakat görünüşe göre Gary Cooper onu filmin çekimleri bitene kadar stüdyonun bir çalışanı olarak tutmayı başardı. Yapımcı Stanley Kramer açıkça bir liberaldi, fakat yine de tutucu bir Cumhuriyetçi olan Tex Ritter'ın şarkısını film müziği olarak kullanmayı tercih etti.

Hem kamera önünde hem de arkasında kendini gösteren bu siyasi yelpazenin bütününe bakılınca *High Noon*'un karışık mesajlar veren bir film olduğu düşünülebilir ve gerçekten de bu film birden fazla şekilde yorumlanmaya açık bir alegoridir. Cooper filmde bir Batı kasabasının onu kötü adamlardan korumaya çalışan yalnız polis şefini oynar. Filmin en can alıcı repliği, Cooper'ın kiliseye girip yardım istediğinde cemaatteki herkesten çeşitli mazeretler işittiği sahnede gelir. 1950 yapımı bir westernde bir polis şefinin yardım istemesi büyük bir tür sapması, yalnız kahraman için bir zayıflık belirtisiydi. Filme dair en yaygın ve o dönemde en egemen olan yorum, Cooper'ın ifadeye çağırılan ve HUAC kötülerine karşı kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan bir tanığı temsil ettiğiydi. Öte yandan, bir başka yoruma göre, kötüler komünistleri simgeliyor, Cooper ise Amerikan değerlerini savunuyor olabilirdi. Anlam tartışılsa da, filmin herkes tarafından bir Soğuk Savaş alegorisi olarak algılandığı açıktır ve John Wayne filmi "hayatında gördüğü en Amerikan karşıtı sinema filmi" olarak tanımlamıştır. Wayne bu filme HUAC soruşturmacılarını

parlatan *Big Jim McLain* (1952) filmini yaparak karşılık vermiştir.

Amerikan toplumunu dönüştürme süreçleri birer tablo ise, westernler daima o tablolara tuval olmuştur. 1950'lerde dönemin komünizm karşıtı ruhu, uzaylı istilaları, dev böcek istilaları gibi popüler temalarla bilim kurgu filmlerine de işlemiş gibi görünür. Yönetmen Don Siegel'in *Invasion of the Body Snatchers* (1956) filmi, komünizmin (karşıtları için) en korkutucu yönlerinden birini sonuna kadar istismar etmiştir: diğer herkes gibi görünürler. Komünistlerin sadece zihin yapısı farklıdır ve komşunuz, patronunuz hatta kendi çocuğunuz bile bir komünist olabilir. *Invasion of the Body Snatchers* bu korkunun üzerine oynar ve filmde uzaylılar kasabada yaşayan gerçek insanların yerine geçirmek üzere kozaların içerisinde bu insanların kendilerinden emir alan birebir kopyalarını yetiştirirler.

1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında komünizm korkusu bir parodi konusu olmaya başladı. *Silk Stockings* (1957) adlı müzikalde, Fred Astaire, bir Sovyet görevli olan Cyd Charisse'i baştan çıkarmaya çalışır ve herkes Paris'in gece hayatının taşkınlıklarına yenik düşer. Stanley Kubrick'in *Dr. Strangelove* (1964) filminde, geçmişte gönülsüzce yandaş tanıklık yapmış Sterling Hayden'in canlandırdığı paranoyak General Jack D. Ripper, komünistlerin içme suyuna flor katmak suretiyle cinsel gücünü yok edeceklerinden korkar. James Cagney'in 1930'lardaki gangster rolünden ve II. Dünya Savaşı dönemindeki asker rolünden mezun olup bir Coca-Cola yöneticisini, Soğuk Savaş döneminde Batı Berlin'de görev yapan bir diplomatı oynadığı Billy Wilder'ın *One, Two, Three* (1961) filmiyle

Soğuk Savaş dönemi kültürel diplomasisi artık iyice kaba komediye dönüşür.

Bu dönem boyunca, Charlie Chaplin Little Tramp karakterinden sıyrıldı ve sesli film çağında siyasetle yakından ilgilenen film yapımcısına dönüşerek en eğlenceli ve tesirli filmlerinden bazılarını çekti. Ayrıca, Hollywood'un HUAC'ı belli bir mesafede tutma çabasında son sözü söyledi. 1940'ta *The Great Dictator* filminde Hitler'in alaycı bir üslupla küçük düşürülmesi aslında insani bir barış çağrısıydı ve bu mesaj filmin en heyecanlı bölümünde verildi. *Monsieur Verdoux* (1947) filminde, Chaplin, Avrupa'nın her yerinde kadınlarla evlenen ve onları öldüren bir Mavisakalı* canlandırır. Tam da kınanmayı hak ettiği sırada durumu kendi lehine çevirir ve devletleri yöneten seri katillerle kıyaslandığında kendi cinayetlerinin çok amatörce olduğunu söyler.

Sondan bir önceki filmi *A King in New York* (1957) ile Chaplin nihayet gerçek hayatta vermekten kaçındığı HUAC ifadesini rol icabı verir. HUAC Chaplin'i defalarca ifade vermeye çağırdı fakat o asla kürsüye çıkmadı. Bununla birlikte, FBI ile sürtüşmesine devam etti ve *Limelight* (1952) filminin yurt dışı tanıtımını yaparken Birleşik Devletler Göç ve Vatandaşlık Bürosu Chaplin'in ülkeye dönmeden önce sorgulanmasında ısrar etti. Chaplin sorguyu reddetti ve yirmi yıl yurt dışında yaşadı.

A King in New York filminde, Chaplin, New York'ta yaşayan, tahttan indirilmiş bir kralı canlandırır. Kral iliş-

* Avrupa menşeli masallarda evlendiği kadınların hepsini öldüren erkek karakter. (ç.n.)

kilerinden dolayı yanlışlıkla komünizm şüphelisi olur ve HUAC'a ifade vermeye çağırılır. Komitenin bulunduğu salona giderken parmağını bir yangın hortumuna sıkıştırır ve komite huzurunda yemin etmek üzere elini havaya kaldırdığında hortum hâlâ parmağındadır. Birisi hortumun diğer ucunu musluğa bağladığında Chaplin komite üyelerini yanlışlıkla ıslatır ve HUAC hakkındaki görüşü açığa çıkar: hepsi saçma sapan, yaş işler.

VI. Bölüm

YENİ HOLLYWOOD

Hollywood stüdyo sistemi, II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından büyük bir dönüşüm sürecine girdi ve 1960'ların sonuna gelindiğinde Yeni Hollywood doğdu. Hollywood'un yeniden yapımında rol oynayan etkenler Amerikalıların savaş sonrasında banliyölere kaçması, 1960'larda karşıkültürün yükselişi, stüdyolar hakkında devam etmekte olan tekelciliği önleme davasının çözüme ulaşması, yabancı filmlerin Birleşik Devletler'de popüler olması, ilk stüdyo patronlarının ölmesiyle sektöre yeni bir liderler dalgasının gelmesidir. Hollywood'un Altın Çağı'nın fabrika tipi stüdyoları her yönden gelen baskılar sonucu değişime uğradı ve ilk başta kişisel filmler, daha sonra da *auteur** yönetmen odaklı gişe filmleri yapmaya yoğunlaştı.

* Filmleri kişisel tarzına yönelik işaretler taşıyan yönetmen, yapımcı. (ç.n.)

1950'lerden başlayarak Hollywood üzerinde en çok etki yaratan değişikliklerden biri televizyonun çok geniş kitlelerce benimsenmiş olmasıydı. Diğer pek çok yeni teknoloji gibi televizyon da stüdyo sistemine hayati bir katkıda bulunabileceği anlaşılana kadar Hollywood için bir tehdit olarak algılandı. Yeni yayın ve iletişim araçları genellikle Hollywood liderlerinde endişe yaratsa da eski araçlardan hemen vazgeçmediler; yeni ve eski araçlar birbirini yeniden tanımladı.

Örneğin, 1910'lardan itibaren sinemaya gitmek bir akşam veya öğleden sonra eğlencesiydi: bir çizgi film, bir haber bülteni, bir dizi, düşük bütçeli bir film ve sonrasında yüksek bütçeli bir film. Televizyonun ortaya çıkması ile film programının uzun metrajlılar hariç her unsuru küçük ekrana taşındı. Oturma odasında ücretsiz haber bültenleri, diziler izleme imkânı ve banliyö tarzı eğlence kültürünün yükselişi nedeniyle sinema salonları birden bire tenhalaştı. Hollywood, zirvede olduğu 1946'da haftada doksan sekiz milyon bilet sattı. 1962'ye gelindiğinde ise satılan bilet sayısı bunun çeyreği kadardı.

Monogram ve Republic gibi zaman zaman "Poverty Row"* diye bilinen daha küçük stüdyolar televizyonun değerini kısa sürede anladılar. 1950'lerin başında sinemateklerini yayın şebekelerine sattılar ve televizyona özel film yapımı işine girdiler. Öte yandan, daha büyük stüdyolar

* 1920-1950 yıllarında, Hollywood'da düşük bütçeli filmler yapan stüdyolar için kullanılan bir argo. (ç.n.)

sinemateklerinin lisans haklarını satmayı reddettiler ve bütün enerjilerini banliyö sakinlerinin aklını çelip onları koltuklarından kaldırabilecek ve evlerinden dışarı çıkarabilecek büyük ve görkemli gösteriler hazırlamaya harcadılar.

1940'larda, ünlü Fransız eleştirmen André Bazin, siyah beyaz, iki boyutlu, kare çerçeveli filme bakmış ve "sinema henüz icat edilmedi" demiştir. Bazin'e göre, film ancak gerçeklik algımızı daha eksiksiz biçimde taklit ettiği zaman potansiyelini gerçekleştirecekti; renk, geniş ekran ve 3-D süreçlerinin yapabildiği gibi. Neredeyse her konuda olduğu gibi bu konuda da rekabetin etkisi büyüktü ve yeni teknolojileri ekrana taşımak televizyonun yol açtığı rekabet sayesinde gerçekleşti. Böylece, 1950'lerde Hollywood kendisini televizyondan bir adım yukarı taşıyacak bir göreve soyundu ve Bazin'in "eksiksiz sinema" şeklinde ifade ettiği ideal algı tecrübesine yaklaştı.

Teatral deneyimi iyileştirmeye yönelik bu denemelerin çoğu kısa ömürlüydü. Örneğin, daha 1910'larda umut vadeden renkli film denemeleri olmuştu fakat Hollywood renk kullanmaya mütevazı yaklaştı. 1950'lerin başında gösterime giren stüdyo filmlerinin sadece yüzde yirmisi renkliydi. Aynı yılın ortalarına gelindiğinde bu oran televizyonun kışkırtması ile yüzde elliye ulaşsa da, aslında televizyonun bir rakip değil, filmler için yeni bir pazar olabileceği anlaşıldığında yüzde yirminin de altına indi. Stüdyoların tamamen renkli filmlere geçmeye başlaması, renkli televizyonların tatmin edici bir ikincil piyasa yarattığı 1960'ların ortalarını buldu.

Ayrıca, geniş ekran ve 3-D, sinema müşterisini televizyonun önünden kaldırabilecek teatral bir film tecrübesi

yaratmak konusunda umut vadediciydi. Renkli film denemeleri gibi geniş ekran ve 3-D denemeleri de film tarihinde epey gerilere uzanır ve gelişigüzel ilerlemiştir. 1952 ve 1953 yıllarında kısa bir süreliğine stüdyolar yeni teknolojik deneylere ciddi miktarda yatırım yaptılar, fakat bu girişimler 3-D planlarını tamamen bir kenara bırakmak ve geniş ekran planlarını da önemli ölçüde kısıtlamak dışında bir sonuç vermedi.

1950'lerden önce filmler genellikle dar dikdörtgen bir formatta ve standart film çerçeve oranı olan (dikey) 1'e (yatay) 1.375 oranı kullanılarak çekilirdi ki bu aynı zamanda Akademi oranı olarak bilinirdi. Televizyonlar ilk kez üretildiğinde, filmden biraz daha dar olan 1'e 1.33 çerçeve oranını kullandı. Buna karşılık, Hollywood birkaç geniş ekran formatı denedi. Bu alandaki en cesur girişimci Cinerama, izleyicilerin çevresel görüş menzilini aşan bir görüntü yaratmak için üç kamera, üç projektör ve bir kavisli ekrandan faydalandı. 1952'deki ilk gösteriminde, Cinerama, gezi günlükleri ve lunapark oyuncakları ile sinema izleyicisini panayır yerine geri getirdi. *This is Cinerama* (1952), yeni formatı vitrine çıkarmak için yapılmış bir filmdi; gemilere, uçaklara, parklardaki eğlence trenlerine kameralar yerleştirildi. İzleyiciler görüntüyle kuşatıldı, aksiyonun içine dahil edildi.

Bazı stüdyolar 1962'ye kadar her yıl az sayıda Cinerama filmi yapmaya devam etti. Ancak, Cinerama'nın ilk gösterimiyle neredeyse aynı anda, Hollywood, daha orta karar bir geniş ekran alternatifi benimsedi. Stüdyolar ve sergileyiciler her bir sinema salonunu yeni ekranlar ve çoklu projektörlerle yeni baştan donatmak yerine CinemaSco-

pe adında bir geniş ekran formatı kullanmayı tercih etti. CinemaScope, kamera ve projektörler için sadece yeni lensler gerektiriyordu. Bu lensler, geniş dikdörtgen bir görüntüyü projeksiyona yansıtılacağı zaman yeniden genişletmek üzere 35 mm bir film şeridine sıkıştırır. Anamorfoz olarak bilinen bu işlem, bir kavanozun içerisine sıkıştırılmış bir oyuncak yaylı yılanın kavanozun kapağı açıldıktan sonraki genişlemesini izlemekle eşdeğer bir görsel sunar.

SinemaScope görüntüsü 1'e 2.35 çerçeve oranı (ya da kullanılan ses sistemine bağlı olarak daha fazlası) ile hâlâ televizyon görüntüsünün iki katından fazla bir genişliğe sahiptir. Twentieth Century Fox, 1953'te *The Robe*, *How to Marry a Millionarie* ve *Beneath the 12-Mile Reef* adında üç film ile CinemaScope'ta çığır açtı ve diğer stüdyoların çoğu hiç vakit kaybetmeden onu takip etti. CinemaScope, kare şeklinde küçük bir kutu olan televizyonun rekabet edemeyeceği büyük, teatral bir seyir deneyimi sundu.

Hedef standart ölçüden çok daha büyük filmler yapmaktı fakat sonunda stüdyolar filmlerinin televizyona uyarlanmasını isteyince geniş ekran formatlar sorun yarattı. Filmler ya "sinemaskop" olmalıydı, yani ekrana sığmaları için daraltılmalıydı ki bunun sonucunda altta ve üstte boş siyah alanlar kalıyordu ya da her çekimden sadece bir sahne gösterecek şekilde "kırpılmalıydı".

Örneğin, *Hayalet Avcıları* (1984) filminin teatral versiyonunda hayalet avcısı takımın dört üyesi de ön plandadır fakat televizyon için hazırlanan kırpılmış versiyonda Afro-Amerikan hayalet avcısı Ernie'nin görünürlüğü çok azalmıştır çünkü dört aktörü birlikte dar çerçeveye sığdırmak zor olmuştur. Geniş ekran filmleri küçük ekranlara

sıkıştırmak cep telefonu kullanıcıları için de probleme dönüşmüştür. Örneğin, ilk iPhone modelleri 1'e 1.5 çerçeve oranına sahipti ki bu oran ilk televizyon filmleri ve 1953 öncesi sinema filmleri için yeterliydi. Ancak, (2012'de piyasaya sürülen) iPhone5 bile 1'e 1.78 çerçeve oranıyla CinemaScope için yetersiz kaldı.

Üçboyutlu (3-D) film pek çok kez kısa süreliğine moda oldu fakat 1952'den 1954'e kadarki dönemin 3-D tarihinde özel bir yeri vardır. Bir dizi 3-D korku ve bilim kurgu filmi hem endüstri içerisinde hem de halk arasında geniş çapta bir heyecan yarattı. United Artists, *Bwana Devil* (1952) isimli 3-D renkli macera filmini piyasaya sürdükten sonra pek çok stüdyo daha makul bütçeli 3-D filmler yaptı, örneğin, (her ikisi de 1953 tarihli olan) Columbia'nın *Man in the Dark*, Warner Bros.'un *House of Wax* filmleri. Bunlardan ikincisinde, başrolü, daha sonra kült bir korku filmi yıldızına dönüşecek olan Vincent Price oynadı ve film stereofonik müziğe sahip ilk filmlerdendi (stereo ses sistemleri her ne kadar sadece en büyük sinema salonlarında bulunsa da izleyicileri televizyondan uzaklaştırıp salonlara çekmek için kullanılan unsurlardan biriydi). Tıpkı *hula hoop* gibi 3-D de 1950'lerin sembolü haline gelen geçici çılgınlıklardan biriydi ve kırmızı-mavi-boyalı 3-D camları olan bazı sistemleri gözlerine takmış müşterilerle dolu geniş sinema salonlarının fotoğraflarıyla anıldı.

1953'ün sonuna gelindiğinde, Alfred Hitchcock'un *Dial M for Murder* filmi gibi 3-D kameralarla çekilen filmlerin gösterime 2-D olarak sunulacağı çoktan anlaşılmıştı. 3-D'nin bir endüstriyel standarda dönüşmeyi bir türlü başaramayışını izah etmeye yönelik pek çok teori öne sürül-

mektedir. 3-D format belki de yaygın eğlenceden ziyade yenilikçi deneyime daha uygundur. 3-D filmler yapmak belki film yapımcılarının çoğunun maddi olarak asla karşılayamayacağı bir şeydir. İzleyiciler rahatsız edici gözlükler takıp 3-D görüntüler izlemeye hiç alışamamıştır. Öte yandan, 3-D'nin süregelen bu iniş çıkışları hakkında yapılan bir diğer açıklama da bu formatın önce televizyon, daha sonra video ve cep telefonları gibi yeni küçük ekran teknolojilerine karşı daima kısa süreli bir rekabet aracı olarak kullanılmasıdır. Hollywood her seferinde karşılaştığı her yeni teknolojiden korkması gerekmediğini anlayıp onu sevmeye başladığı an 3-D'ye olan ilgisini kaybetmiştir.

Hollywood, sesin sinemaya girişine olduğu gibi, televizyona da iki yönlü bir yaklaşım göstererek bu yeni yayın aracına aynı anda hem direndi hem de onu kendi bünyesine dahil etti. Stüdyolar daha büyük ve görkemli filmler yaparken aynı zamanda televizyona film satmaya hazırlandı. Öncelikle stüdyolar film projelerinde çalışan oyuncularla, yazarlarla ve diğer personelle anlaşma yapmak zorundaydı, çünkü televizyon telif haklarına temel kontratlarda yer verilmemişti. Filmlerin televizyonda yayımlanması için bir ödeme planı belirlendikten sonra stüdyoların geniş sinemateklerinin satışını görüşmeleri gerekti. 1955'te RKO arşivini 15 milyon dolara sattıktan sonra Warner Bros. kendi arşivini 21 milyon dolara sattı ve ücretler birkaç yıl sonra çok daha yüksek olacaktı. Aynı yıl, NBC ve Twentieth Century Fox, filmleri televizyonda tanıtmak için *Saturday Night at the Movies* serisini başlattı.

Diğer pek çok stüdyo da televizyona özel programlar hazırlamaya başladı. Yetenek ajansı Music Corporation of

America (MCA) en büyük televizyon yapımcılığı şirketi Revue'yü işletti ve buna ek olarak Universal Studios'u satın aldı. Columbia Pictures, televizyon prodüksiyonu işine popüler program *Father Knows Best*'i yapmak suretiyle daha 1949'da girdi. 1954'te Disney ve ABC bir anlaşma imzaladı; ABC, Disney'in konulu eğlence parkı projesine yatırım yaptı ve Disney, bir miktar orijinal içerik barındıran, ayrıca Disney filmlerinin ve eğlence parkının tanıtımını yapan *Disneyland* adında haftalık bir televizyon dizisi yapmaya başladı. Sonraki birkaç yılda, Disney, *The Mickey Mouse Club* ve *Zorro* gibi son derece popüler yapımlar gerçekleştirdi.

MGM, Twentieth Century Fox ve Warner Bros. da Disney'inkilere benzer şekilde hem yeni içerik sunan hem de filmlerinin tanıtımını yapan TV programları hazırlamaya başladı. 1965 itibarıyla televizyon programlarının yüzde yetmişi Hollywood yapımlarından oluşuyordu ve sinema filmleri ile televizyon arasındaki sinerji yeni projeler üretme hesabının bir parçası olmuştu. Televizyon ilk başta Hollywood için bir tehdit olarak ortaya çıkmışsa bile, 1960'ların ortalarında stüdyo sistemi çarkının dişlilerinden sadece birine dönüşmüştü.

Hollywood'un "auteur"leri

Hollywood, teknolojik gelişmelerin yanı sıra, Yüksek Mahkeme'den çıkan iki karara kendini uydurmak zorunda kaldı ki bu kararlar stüdyo sisteminin yapısını olağanüstü biçimde değiştirdi. Birincisi, Adalet Bakanlığı on yıllardır

hazırlamakta olduğu tekelcilik karşıtı davayı devam ettirdi ve soruşturma 1948'deki Paramount kararı ile sonuçlandı. Mahkeme Hollywood'un rekabet kurallarına uygun davranmadığına hükmetti. Karardan önce film sektörü dikey bütünleşmiş bir yapıya sahipti ve blok rezervasyon uygulaması bağımsız yapımcıların pazara girmesini zorlaştırıyordu (II. Bölüm'de tartışıldığı gibi).

Mahkeme Hollywood stüdyolarının sahip oldukları sinema salonlarını satmasını emretti. Bu ilk başta sektöre yönelik büyük bir darbe gibi göründü. Salonlar borçlara karşılık teminat olarak kullanılıyordu, ayrıca, sinema filmi yapım ve tüketim zincirinin sabit bir unsuruydu. Ne var ki, sonunda stüdyolar mahkeme kararını uygulamakla zarardan çok yarar elde etti. Artık salonlara her hafta yeni filmler yetiştirmek zorunda kalmadılar ve büyük bir filmi gösterime sunacakları zaman eskisinden daha geniş bir alana, hatta bir zamanlar rakiplerine ait olan sinema salonları zincirlerine bile dağıtım yapma imkânı kazandılar. Stüdyolar her geçen yıl daha az sayıda film yapmaya ve bunları daha fazla izleyiciye sunmaya başladılar. Sonunda, bu yeni model, 1970'lerin gişe filmleri kültürünün yükselişine katkıda bulundu.

Stüdyolardan daha az sayıda film gelmesi, salon sahiplerini programlarındaki boşlukları daha fazla bağımsız filmle doldurmaya yöneltti ve bu durum bir bağımsız filmler ve yabancı filmler rönesansının önünü açarak Yüksek Mahkeme'nin verdiği kararın amacına ulaştığını, sinema filmleri piyasasını genişlettiğini kanıtladı.

Paramount kararından beş yıl sonra Yüksek Mahkeme filmlerle ilgili bir diğer simge davayı, *Wilson'a karşı Burstyn*

(1952) davasını karara bağladı. Dava İtalyan yönetmen Roberto Rossellini'nin *Mucize* (1948) isimli filmi üzerindeki sansür ile ilgili olduğundan karar da "Mucize karar" olarak bilinir. Yüksek Mahkeme otuz yıl önce onayladığı sansür uygulama meselesini yeniden ele aldı. Bu sefer film sektörü "sadece ticari faaliyet" olmaktan çıkmış, "fikirlerin paylaşılmasını sağlamak için önemli bir araç" konumuna yükselmişti. Nihayet, film yapımcıları Anayasal korumadan faydalanabildiler ve Birleşik Devletler'de sansür, edebe aykırılık gerekçesi hariç, sona erdi. Film yapımcıları önceden tabu kabul edilen konulara değinmekte daha özgür olabildiler.

Bu –Paramount kararının ve Mucize kararın getirdiği– iki büyük yasal değişiklik, 1950'lerde ve 1960'larda bağımsız film ve yabancı film gösterimindeki artışın yolunu açtı. Sanat filmleri gösteren salonların ışıklı tabelaları farklı ülkelerden yönetmenlerin eserleriyle süslendi: Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Federico Fellini, Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Agnès Varda ve dahası. İsveç yapımı ve Amerikalı Russ Meyer yapımı hafif pornografi de film yapımcılarının bu yeni ifade özgürlüğü hakkından istifade etti. Böylece, Amerikan bağımsız ve yenilikçi film hareketi genel izleyici kitlelerine ulaştı.

İlk başta Hollywood bağımsız filmlerin yükselişine aldırış etmedi ki zaten bu filmler, stüdyolar yeni bir filmi gösterime sunana kadar, izleyicinin sinemaya gitme alışkanlığını devam ettiriyordu. Stüdyolar, sanat filmi furyasıyla doğrudan rekabet etmek yerine, *Around the World in 80 Days* (1956), *Spartacus* (1960) ve *Doctor Zhivago* (1963) gibi büyük bütçeli ve görkemli filmler yapmaya devam

etti. Filmlerin televizyona satışı vasıtasıyla hasılatı önemli ölçüde artan stüdyolar, bağımsızların yarattığı rekabetten kendilerini ayrı tuttular.

Ne var ki, 1960'ların sonuna gelindiğinde stüdyo liderleri Amerikalı film izleyicisinin önemli bir bölümünü kaybetmekte olduklarını, kârlarının düştüğünü fark etti. Hollywood'u bağımsız sinemanın sadece siyasi ve sanatsal bir niş olmadığına ikna eden film *Easy Rider* (1969) oldu. 500,000 doların biraz üstünde bir bütçe ile çekilen film 60 milyon dolardan fazla hasılat yaptı. Hem eleştirel hem de ticari başarısından dolayı filmin yönetmen-yıldızı Dennis Hopper Cannes Film Festivali'nde ödül aldı ve o güne kadar sadece düşük bütçeli filmlerde yer almış olan aktör Jack Nicholson bir Oscar ödülüne aday gösterildi.

Easy Rider, 1960'ların karşıkültürüne dair bir ansiklopedidir. Ülkeyi gezerken Amerikalıların seks, uyuşturucu ve siyasete dair birbiriyle çatışan yaklaşımlarını tecrübe eden iki motosiklet sürücüsünü takip eder ve rock and roll şarkıları bu seyahate muzaffer bir haykırışla eşlik eder. Epizodik anlatımı, tanınmayan oyunculara yer vermesi, aleni seks ve uyuşturucu kullanımı sahneleri ve cesur siyasi söylemleriyle, *Easy Rider*, Hollywood stüdyo sisteminin kuruluş amacı gereği uzak durduğu her şeydi. Öte yandan, hit olmuştu.

İzleyici taleplerine açıkça ayak uyduramayan Hollywood iki sert önleme başvurdu. İlk olarak, MPAA, başarısız Prodüksiyon Tüzüğü'nü bir derecelendirme sistemi ile değiştirdi ve ikinci olarak da stüdyolar Thomas Ince zamanından beri hüküm süren prodüksiyon hiyerarşisini değiştirip bu sefer yönetmeni yıldız yaptı.

Prodüksiyon Tüzüğü 1950'lerde çoktan çatırdamaya başlamıştı. Bazı stüdyo filmleri Prodüksiyon Tüzüğü Yönetimi damgası olmadan gösterime girmişti ve Geoffrey Sherlock başkanlığındaki yeni yönetim organizasyonun kriterlerini gevşetmişti. 1961'de Eric Johnston MPAA'nın bir derecelendirme sistemi üzerinde düşündüğünü duyurdu ve 1966'da Lyndon Johnson'ın yaveri Jack Valenti yönetimi Johnston'dan devraldıktan sonra bir derecelendirme sistemine geçme hedefi için çalıştı.

Valenti ilk yılında özel bir "Yetişkin İzleyicilere Önerilir" kategorisi oluşturdu ve sonraki iki yıl boyunca stüdyo yapımı pek çok film bu kategoriye dahil edildi. Bunlardan ilki, pasaklı görünümlü bir Elizabeth Taylor'ın başrolde oynadığı ve "düdüklemek", "götürmek" gibi kelimelerle bezenmiş *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966) adlı filmdi. Muazzam bir gişe başarısı kazandı ve Oscar ödüllerini silip süpürdü.

Kasım 1968'de yeni derecelendirme sistemi yürürlüğe girdi. Prodüksiyon Tüzüğü her film mümkün olan en geniş küresel izleyici kitlesine ulaşabilsin diye herkese uyacak bir modelken, derecelendirme sistemi filmleri kategorilere ayırdı. Artık her film daha dar bir izleyici kitlesini hedefliyordu fakat yapılabilecek filmlerin çeşitliliği çok büyük oranda artmıştı ve Hollywood sanat filmleriyle rekabet edebilecekti.

Yine de, 1950'lerin ve 1960'ların sanat filmlerinde seks ve küfürden çok daha fazlası vardı. Stüdyoların yıldızlarla dolu tür filmlerinin kullandığından farklı bir kalıp kullanıyorlardı. Bernardo Bertolucci, John Cassavetes ve Akira Kurosawa'nın ortak özelliği filmlerindeki güçlü yönetsel yazarlık işaretiydi. Stüdyolar bu yazar damgasını Hollywo-



9. Kısa süre uygulanan "Yetişkin İzleyicilere Önerilir" etiketiyle gösterilmiş ilk film *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Warner Bros., 1966), Elizabeth Taylor ve Richard Burton netameli bir diyalog içinde. İki yıl sonra, the Motion Picture Association of America, derecelendirme sistemine geçmek için Prodüksiyon Tüzüğü'nü terk etti.

od filmlerine taşımak için ya küçük prodüksiyon firmaları satın alma ya da kendi yönetmen odaklı alt kuruluşlarını oluşturma yoluna gittiler. Bu alt kuruluşlar yaratıcı ve finansal açıdan özerkti fakat stüdyolar yeni bir projeyi ilk kez üretme veya reddetme haklarını saklı tuttu.

Örneğin, *Easy Rider*'ın yapımcı şirketi Raybert (daha sonraki BBS) Productions, Columbia Pictures ile bir prodüksiyon anlaşması yaptı ve çalışmalarına Peter Bogdanovic'in klasiği *The Last Picture Show* (1971) ve bir dizi Jack Nicholson filmi ile devam etti. Benzer şekilde, Warner Bros., Francis Ford Coppola'nın San Francisco merkezli yapım şirketi American Zoetrope ile anlaştı. Coppola'nın yetenekli genç film yapımcıları bulmakta çok başarılı ol-

duğu anlaşıldı ve yazar-yönetmen George Lucas, senaryo yazarı-yapımcı Armyan Bernstein ve daha başka isimlerin kariyerlerini başlattı. Paramount bu alana nispeten daha başarısız bir giriş yaptı ve ismiyle müsemma şirketi Director's Company aracılığıyla Coppola, Bogdanovich ve Willam Friedkin'e büyük bütçeler ve çok sayıda yaratıcı yetki vermesine rağmen, bu üç müstesna yönetmen, ticari başarısı en düşük filmlerinden bazılarını yapmaktan öteye geçemedi.

Bu yönetmenleri tanımlamak için "auteur" terimi kullanılır. Auteur teorisi, John Ford ve Howard Hawks gibi Hollywood'un Altın Çağı yönetmenlerinin stüdyo sistemi içerisinde kısıtlı bir yaratıcı kontrole sahip olmalarına rağmen filmlerine bırakabildikleri kişisel etiketi açıklamak için Fransız eleştirmenler tarafından ortaya atılmıştı. 1960'ların sonları ve 1970'ler itibarıyla, "auteur"lük, filmleri satmak için tür veya oyuncular yerine yönetmeni ön plana çıkarmanın kısa adı oldu. Böylece, pazarlanabilir nitelikte bireysel tarza sahip bir yönetmen nesli ortaya çıktı: Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese, John Milius, Brian DePalma ve Terrence Malick gibi isimlerin dahil olduğu bir nesil.

Bunların hepsi beyaz erkeklerdi ve Hollywood içinde kadın ve Afro-Amerikan yönetmenlerin auteur gömleğini giyme iddiasıyla ortaya çıkması için aradan bir on yıl daha geçecekti. Yine de, 1960'lar ve 1970'ler boyunca pek çok erkek auteur önemli kadınlarla iş birliği içerisinde çalıştı. Usta kurgucu Thelma Schoonmaker sık sık Scorsese ve başka yönetmenlerle birlikte çalıştı (ve hâlâ çalışmaktadır); Bogdanovich ile evli olan prodüksiyon tasarımcısı

Polly Platt eşinin ilk filmlerinde görev aldı ve daha sonra prodüktör James L. Brooks ile çalıştı; George Lucas ile evli olan Marcia Lucas eşiyle, Scorsese ile ve başka isimlerle birlikte kurguculuk yaptı; kurgucu Dede Allen da Arthur Penn, Warren Beatty ve başkalarıyla ortak çalıştı. Hepsi Akademi Ödülü'ne aday gösterildi ve Platt hariç hepsi eve o küçük heykelciklerle döndü. Bu süreçte auteur yönetmenlere odaklanmanın dezavantajı, filmlere kendi özgün izlerini bırakan pek çok yetenekli yazarın, set tasarımcısının, kurgucunun ve diğerlerinin –çoğu zaman kadınların– daha fazla dikkatlerden kaçmasıydı.

Bu yönetmen nesli aynı zamanda "film okulu nesli" olarak bilinir çünkü üyelerinin çoğu New York Üniversitesi, Güney California Üniversitesi, UCLA ve Amerikan Film Enstitüsü'nde eğitim almıştır. Üstelik, gerçekten de, stüdyolar zayıfladıkları için, oyuncular ve yönetmenler eğitimlerini büyük oranda üniversitelerden ve sektörde eşsiz bir isim olan yönetmen-yapımcı Roger Corman'dan almıştır. 1950'lerden itibaren Corman (daha sonra eşi Julie Corman'ın da katılımıyla) film okullarındaki en yetenekli öğrencilerden bazılarını bulup çıkarmıştır ve ulaştığı cevherlerin kısa bir listesi Scorsese, Coppola, Bogdanovich, Sandra Bullock, James Cameron, Jonathan Demme, Peter Fonda, Ron Howard, John Milius, Jack Nicholson, Nicolas Roeg, John Sayles, William Shatner ve Talia Shire gibi isimleri içerir. Corman'ın mezunları kendilerini çoğu zaman "Corman okulu" mezunları olarak tanımlar.

Stüdyolar ayrıca oyuncularla, yazarlarla ve yönetmenlerle uzun süreli kontratlar yapmayı yavaş yavaş bıraktılar. MCA, William Morris ve Creative Artists Agency (CAA)

gibi yetenek ajansları boşluğu doldurdu. Müşterileri için stüdyolara yapıma hazır şekilde sunabilecekleri projeler oluşturmaya başladılar.

Bütün bu unsurlar, Hollywood tarihindeki en heyecan verici ve sanatsal çeşitlilik bakımından en zengin dönemlerden birini yarattı. Ayrıca, son derece yoğun geçen on bir veya on iki yılda Yeni Hollywood "auteur"leri haddinden fazla sayıda Amerikan klasiği ürettiler: *Bonnie and Clyde* (1967), *Midnight Cowboy* (1969), *Harold and Maude* (1971), *The Last Picture Show* (1971) *American Graffiti* (1973), *Badlands* (1973), *Chinatown* (1974), *Taxi Driver* (1976), *Days of Heaven* (1978) ve *Apocalypse Now* (1979). Bu filmlerin çoğu üniversite müfredatlarına, video külliyatına girdi ve yeni film yapımcılarını etkilemeye devam etti. Ancak, 1970'lerin ortalarına gelindiğinde stüdyolar Yeni Hollywood "auteur"lerinin yaratıcı enerjilerini çok daha büyük ticari projelere akıtmaya başlamıştı.

Büyük medya

Hollywood stüdyolarının hepsi 1960'larda yeniden yapılandırılmalarına ek olarak ya konglomera şirketlere satıldılar ya da kendileri büyük medya şirketlerine dönüştüler. Stüdyoların çoğu temelde ilk kurucuların hâlâ tepede olduğu birer aile şirketi olarak kaldı. Daha büyük anonim şirketler Hollywood'un 1960'lardaki anlık zayıflığından faydalanıp alım teklifleri yaptılar, stüdyoları başka şirketlere dahil ettiler ve farklı medya endüstrilerine yayılmış mülkiyetleri tek noktada topladılar.

1966'da konglomera şirket Gulf+Western giyim, madencilik ve diğer alanlardaki ticari faaliyetine bir de film stüdyosu eklemeye karar verdi. Gulf+Western, artık iyice yaşlanmış olan doksanlarındaki Adolph Zukor ve seksenlerindeki Barney Balaban'dan Paramount'u satın aldı. Aynı yıl Jack Warner hâlâ başında bulunduğu Warner Bros.'u Kanadalı yatırımcılara sattı ve onlar da iki yıl sonra stüdyoyu otopark ve temizlik şirketleri sahibi Kinney National Services'a sattı. Hollywood'un içinde bulunduğu bu yeni şirket birleşmeleri çağı, riskten kaçınma politikalarını yeni bir seviyeye taşıdı ve Yeni Hollywood'un "auteur"leri daha küçük kişisel filmler yaparken stüdyolar gişe filmlerini icat etti. Bu iki kültür çok geçmeden bir noktada birleşti.

1960'tan önce yirmi adet film yurt içinde toplam 10 milyon dolardan fazla hasılat yapmıştı. Aynı yılın sonuna gelindiğinde seksenden fazla film 10 milyon dolar hasılat çizgisini aşmıştı. Bundan sonra Hollywood'un yıllık kârının büyük bir bölümü yaklaşık bir düzine filmden geldi. Stüdyolar petrol kuyusu mantığıyla hareket etti ki buna göre birkaç gişe filmi pek çok hatayı telafi edebilecekti. Gişe filmi terimini aşağı yukarı pahalı bir prodüksiyon veya kolay kazanılmış bir başarı için kullanma eğilimi gösteririz. Ancak, 1970'lerde, Hollywood, gişe filmleri için sadece çokça sinema bileti satacak şekilde değil, aynı zamanda tahmine dayalı sonuçları film yapımından çıkaracak şekilde tasarlanmış bir formül hazırladı.

Gişe filmleri her şeyden evvel "önden pazarlanmıştı". Hali hazırda bir izleyici kitlesi oluşturmuş mevcut eserlere dayandırıldı. Örneğin, 1978 yapımı gişe filmi *Grease*, aynı adı taşıyan uzun soluklu bir Broadway şovundan uyarlandı

ve bazı çok tanınan şarkılara yer verdi. Ürün test edilmişti ve oyunu görmüş veya görmek isteyen binlerce insan filmi beğenmeye hazırdı. 1970'lerde, Hollywood, *Airport* (1970), *The Godfather* (1972), *The Exorcist* (1973) ve *Jaws* (1975) gibi önceden çok tutmuş eserlerden gişe filmleri üretti.

Bu şekilde önden pazarlanmış mülkiyetleri kullanmak yeni bir şey değildi. Edison tiyatro oyunlarını, romanları ve önden pazarlanmış eserlerin en büyüğü olan İncil'i sinemaya uyarlamıştı. Ancak, 1970'lerin gişe filmi formülünde daha başka bileşenler vardı. Bunlardan bazıları tanıdık şeylerdi. *Grease* bir tür filmiydi –bir müzikaldi– ve John Travolta, Olivia Newton-John gibi yıldızlar başroldeydi. Ancak, aynı zamanda bir multimedya, bir köprü mülkiyetti. Travolta, yakın zamanda *Saturday Night Fever* (1977) isimli başarılı bir uzun metrajlı filmde oynamış bir şarkıcı ve televizyon yıldızıydı. Olivia Newton-John bir pop yıldızıydı. İkisi de farklı medya alanlarından izleyiciler getirdiler ve bu durum kaçınılmaz olarak beraberinde bir müzik albümü, devam filmleri ve bir televizyon uyarlaması getirdi. Çok satan bir film müzikleri albümü ve zayıf bir devam filminden sonra stüdyo televizyon uyarlamasını rafa kaldırmaya karar verdi. Gişe filmlerinin tüm medyada başarılı olması ve konglomeranın portfolyosunda yer alan birden fazla şirkete kârlı fırsatlar sunması gerekiyordu.

Formülün son bileşeni olarak, gişe filmleri "çatı-kavram"* projeler olmalıydı. Yönetici Barry Diller, ABC'nin programlama bölümünde çalışırken tek bir cümleyle ilgi

* High-concept. (ç.n.)

çekebilecek yapımları onaylamayı tercih etti. Sonraları, Steven Spielberg, "Eğer birisi bana fikrini 25 veya daha az sayıda kelimeyle anlatabilirse, o fikirden çok iyi bir film çıkacak demektir. Elle tutulur fikirleri, özellikle sinema filmi fikirlerini severim," diyecekti. Çatı-kavram projenin iki unsuru olmalı. Birincisi, Diller ve Spielberg'ün belirttiği gibi, bir cümle ile özetlenebilir (ve pazarlanabilir) olmalı: "Aynı cinayetten iki kez yargılanamazsın" veya "Uçaktaki yılanlar" gibi. Hatta tek bir imgeye sığdırılabiliyorsa daha iyi: örneğin, *Grease* için hazırlanan reklam materyallerinin tamamında imge olarak filmin 1950'lerin otomobili gibi görünecek şekilde kıvrılarak yazılmış ismi kullanıldı.

Çatı-kavram filmin ikinci unsuru, daha önce başarı kazanmış fikirlerin bir birleşimi olmasıdır: Gökyüzündeki *Titanic*, 1975 yapımı *The Hindenburg* filmini tanımlayabilirdi. "Pençeli *Jaws*" 1970'lerde ayı saldırısı konulu bir filmi satmak için kullanılmıştı. Daha önce tutmuş çatı-kavram gişe filmleri hiçbir şeyi şansa bırakmadı. Bunları pazarlamak kolaydı ve test edilmiş malzeme ile desteklenmişlerdi.

1970'lerde, prodüktör Robert Evans yönetimindeki Paramount, gişe filmleri yapma konusunda son derece ustalaştı. Stüdyo, Gulf+Western'in desteğiyle Desilu'yu satın aldı. Desilu, 1950'lerde *I Love Lucy* ile sektöre girip zaman içerisinde liderliğe yükselen bir televizyon prodüksiyon şirketiydi. Gazetecilikten prodüktörlüğe geçmiş bir ismin, Peter Bart'ın yardımıyla, Evans, on yılın en popüler tiyatro oyunlarından ve romanlarından bazılarının haklarını satın aldı. *The Odd Couple* (1968), *Rosemary's Baby* (1968), *Love Story* (1970), *The Godfather* (1972) ve *Chinatown* (1974) gibi. Bunlar sadece hazır izleyici kitlesiyle birlikte

gelen önden pazarlanmış mülkiyetler değildi; Paramount, *Love Story* ve *The Godfather*'da olduğu gibi, birçok durumda telif haklarını romanlar henüz satışa sunulmadan önce satın aldı ve filme uyarlanmadan önce ön pazarlamasının iyi yapıldığından emin oldu.

Eski süper yetenek avcısı, yeni stüdyo patronu Lew Wasserman yönetimindeki MCA da gişe filmlerinde uzmanlaştı. Wasserman yetenek ajansını müzik, televizyon ve sinema birimleri ile tam donanımlı bir medya şirketine dönüştürdü. Hatta o kadar büyümüştü ki daha sonra Adalet Bakanlığı tekelciliği önleme gerekçesiyle şirketi dağıttı.

MCA'nın film stüdyosu Universal, 1975'te Steven Spielberg'ün *Jaws* filmini yaptığında gişe filmi formülünü çözmüş olabilirdi. MCA dağıldıktan sonra ortaya çıkan ajanslardan biri olan International Creative Management (ICM) adlı yetenek ajansı ilk olarak *Jaws*'ı bir paket haline getirdi. ICM, *Jaws* romanının ve film senaryosunun da yazarı olan çok satan yazar Peter Benchley'i ve gelecek vadeden yönetmen Steven Spielberg'ü temsil ediyordu. ICM, kitap daha basılmadan sinema filmi haklarını Universal'a sattı ve böylece Universal kendi mülkünü önden pazarlayabildi. Üstelik, film için kusursuz bir çatı-kavram pazarlama kampanyası oluşturdu. Bu bir köpek balığı saldırısı filmiydi, test edilip onaylanmış bir açık hava sineması türüydü, sadece büyük bir bütçeyle çekilmişti. Denizde yüzen bir kadını gözüne kestirmiş köpekbalığı posteri her yerdeydi ve Universal yoğun bir televizyon reklamı kampanyasına yatırım yapmıştı. Yine de, *Jaws*'ın pazarlama kampanyasındaki asıl yenilik filmi öteden beri bağımsız yapımların doldurduğu yaz aylarında piyasaya sürmek ve

onu yavaş yavaş yaymak yerine dört yüz sinema salonunda birden göstermek, sektördeki tabiriyle "ülke çapında gösterime sunmaktı". *Jaws*'ın gösterime girişi olay olmuştu ve onu takip eden diğer pek çok yaz sezonu gişe filmleri için de durum böyle olacaktı.

1960'larda ve 1970'lerde kişisel filmler yapan "auteur"ler hiç zaman kaybetmeden birer gişe filmi yönetmenine dönüştüler. Lucas 1977'de *Star Wars* fanchise'ını başlattı; Spielberg *Jaws*'tan sonra *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Raiders of the Lost Ark* (1981) ve *E.T. the Extra Terrestrial* (1982) filmlerini yaptı. Bu gişe filmleri, "auteur"lerin birlikte büyüdüğü türlerin yeniden tasavvuruydu ve yeni multimedya stüdyo ortaklıklarına imtiyaz hakları ve "çadır direği filmler" sağladı, yani televizyon, basım-yayım, müzik, video oyunları gibi sinemanın ötesine uzanabilecekleri fikirler verdi. Hollywood gişe filmlerinde o kadar derinlemesine uzmanlaştı ki bu projelerin pek çoğu hâlâ hayattadır; ön tanıtım filmleri, devam filmleri çekilir, yeniden gösterimleri, yeniden yapımları, oyunları piyasaya sürülür; her yıl hayranların kendi yaratıları ortaya çıkar. Bazı durumlarda, 1970'lerin ve 1980'lerin gişe filmleri yeni Amerikan mitlerine, hatta küresel mitlere dönüşecek noktaya gelmiştir.

VII. Bölüm

VİDEO VE INDIEWOOD*

Görünüşe göre, stüdyolar ne zaman rahata erse yeni teknolojiler mevcut durumu bozuyor. Hollywood daima bir geçiş sürecindedir. 1970'lerde ve 1980'lerde video teknolojisi Hollywood'u hazırlıksız yakaladı ve sektör on yılın büyük bir bölümünü bu yeni medya aracı tarafından şekillendirilen değişikliklere uyum sağlamaya harcadı. Ancak, sonunda, tıpkı daha önceki teknolojik devrimler gibi video da film yapımcılarına yeni sanatsal olasılıklar sundu, izleyicilere daha fazla seçenek verdi ve Hollywood'un kazancını artırdı. 1986 itibarıyla, video kira geliri, sinema bileti satışlarının getirisini gölgede bırakmıştı ve 1980'lerin sonunda Birleşik Devletler'de her bir sinema salonuna karşılık dört video kiralama dükkânı vardı. Sony'nin ilk Betamax reklamı "istediğini istediğin zaman izle" sektörün

* Indiewood: Hollywood stüdyo sisteminden ve geleneksel bağımsızlardan farklı bir yol izleyen film yapım biçemi. (ç.n.)

yeni mottosunu ilan etti fakat Hollywood'un bu yeni gerçeğe kendini uydurması biraz zaman alacaktı.

Video

VCR Hollywood için sürpriz olmamalıydı. Günün birinde hareketli imgeleri eve getirmenin ve tüketiciye kayıt yapma iradesi vermenin mümkün olacağı belliydi. Edison (hep dönüp dolaşıp Edison'a geliyoruz) 1890'larda ev tipi bir Kinetoscope geliştirdi fakat çok az alıcı buldu. Fransız firması Pathé 1922'de amatör bir 9.5 mm film kamerası olan "*Baby*"nin satışına başladı. 1940'larda ve 1950'lerde mühendisler elektronik video kaydı süreçleri geliştirdiler ve bunlardan birinin masrafları televizyonda içli şarkılar seslendiren Bing Crosby'ye ait prodüksiyon şirketi tarafından karşılandı. Crosby, bir video bant kaydı yaparak aynı canlı televizyon performansını biri Doğu Yakası biri de Batı Yakası için iki defa yapmaktan kurtulmayı umdu.

1950'lere ve 1960'lara gelindiğinde ticari video kayıt cihazları pek çok televizyon şirketi tarafından kullanılıyordu ve video kameralar 1960'ta film setlerinde görülmeye başladı; komedi oyuncusu-yönetmen Jerry Lewis aktörlerin performansına hemen bakabilmek için film kamerasının yanında bir de video kamera kullanmaya başladı ve buna daha sonra "*video assist*" adı verildi. 1970'lerin başında, MCA/Universal, Discovision adındaki lazer disk playback sistemini geliştirmek üzere bir teknoloji şirketleri birliği ile ortak çalıştı ve sonunda sistem ilk VCR'lerden birkaç yıl sonra, 1978'de piyasaya çıktı.

Hollywood video bantları ve lazer diskler üzerinde deneyler yapsa da, tüketici tipi ilk VCR'yi 1975'te Betamax adıyla Sony piyasaya sürdü. Bundan kısa süre sonra, teknoloji üreticisi JVC rakip bir formatı, VHS'yi (Video Home System) piyasaya sundu. Betamax daha yüksek bir görüntü kalitesine sahipti fakat formatlar savaşını VHS kazandı. Uzun metrajlı bir filmi tek parça halinde tutma hedefini VHS bantları daha kısa olan Betamax bantlarından önce gerçekleştirdi ve JVC kendi formatı olan VHS'nin lisansını çok sayıda teknoloji ve içerik firmasına dağıtırken Sony tescilli Betamax formatı üzerinde sıkı kontrol uyguladı.

Tescilli format-açık format savaşları pek çok kez tekrarlanmış, yakın zamanda Apple'ın (büyük oranda) kapalı IOS mobil işletim sistemi ve Google'ın (daha) açık Android işletim sistemi arasında yaşanmıştır. Açık sistemler geçmişte kapalı sistemleri yenilgiye uğratma eğilimindeydi fakat, Karl Marx'ın özdeyişinin aksine, tarih her zaman tekerrür etmez. Hangi mobil platformun zafer kazanacağını ya da ikisinin aynı anda var olup olamayacağını zaman gösterecek.

VHS'ler formatlar savaşını kazanmış olabilir fakat bir ev tipi video cihazını üretip piyasaya sunan ilk firma olarak Sony, Hollywood stüdyoları tarafından mahkemeye verilme ayrıcalığına sahip oldu. Meseleyi açmak gerekirse, Universal stüdyolarını ve MCA'nın büyük televizyon prodüksiyon kolunu kontrol eden Lew Wasserman, Sony'e karşı bir hukuk davası açtı. Wasserman bütün Hollywood stüdyolarını davaya taraf olmaya çağırdı fakat çağrısına sadece Disney olumlu yanıt verdi. Disney sadece televizyon prodüksiyonuna yaptığı büyük yatırım için değil, kendi

özgün iş modeli üzerinde VCR'lerin yapabileceği etki için de endişeliydi. Disney klasik çocuk filmleri ve televizyon şovlarından oluşan bir arşive sahipti ve stüdyo bu arşivi her yeni nesil için yeniden piyasaya sürüyordu. Eğer tüketiciler Disney şovlarını kaydetmeye ve Disney filmlerine sahip olmaya başlarsa, şirket nasıl hayatta kalacaktı?

Dava Yüksek Mahkeme'ye gitti ve orada yargıçlar sözlü iddiaları ikinci kez dinlemek gibi sıra dışı bir adım attı. İddialardan sonra, bugün uluslararası yazışmalardan öğrendiğimize göre, çoğunluk stüdyoların tarafını tuttu ve tüketicilerin televizyon şovlarını yapımcıların izni olmadan kaydedemeyeceğini savundu. Ancak, müzakereler sırasında Yargıç Sandra Day O'Connor fikrini değiştirdi ve sonucu Sony lehine değiştirdi. O'Connor, tek bir oyla, VCR'nin kayıt tuşunu ve (izleyicilerin reklamları atlamasına imkân veren) hızlı ileri sarma tuşunu kurtardı.

Bu karar "zaman atlamayı", bir televizyon şovunu başka bir zaman izlemek üzere kayda almayı adil bir kullanım (yani telif hakkı sahibinin haklarını ihlal etmeyen bir uygulama) kabul ederek gerçek anlamda çığır açtı. Karara göre, bir şovun tamamını geçici olarak kopyalamak bile telif hakları kanunu tarafından korunuyordu. Davadaki tüm kanıtlar evinde VCR bulunan insanların daha fazla televizyon izlediğini gösteriyordu. Mahkeme aynı zamanda evde video sistemi kullanmanın sosyal açıdan yararlı yönlerini sıraladı. VCR sahipleri devlet başkanlarının konuşmalarını veya eşzamanlı yayımlanan haber bültenlerini daha sonra izlemek üzere kaydedebilirdi. VCR'lerin hukuka uygun kullanılmasının faydaları vardı fakat kullanıcılar bu cihazları kullanmanın yasalara aykırı yollarını bulursa

bundan Sony sorumlu tutulamazdı. Sony Betamax kararı, ev medya sistemindeki yenilikler adına koşulları değiştirdi ve iPhone'dan YouTube'e kadar çeşitli teknolojilerin ortaya çıkmasını mümkün kıldı.

Ancak, Lew Wasserman o kadar kolay vazgeçmeyecekti. MCA/Universal ve başka stüdyoların desteğiyle Motion Picture Association of America (MPAA), VCR'lerin Hollywood açısından yarattığı problemlere alternatif bir çözüm getirmek için Kongre'de lobi faaliyetine başladı. MPAA, sinema ve televizyon yapımcılarının VCR ve boş kaset satışından telif ücreti almasını talep etti. Bu tür bir telif ücreti istenmeyen kopyalamaların yapılmasını onaylamak demekti ama en azından stüdyolar bu durumdan dolaylı yoldan istifade edecekti. Kongre bu talebi reddetti.

MPAA, buna ek olarak, telif hakkı ilk satış doktrininin video kasetlere uygulanmamasını istedi. İlk satış doktrini, tüketicinin kendine ait medyanın kopyalarını kiralamasını, satmasını veya dağıtmasını serbest bırakır. Örneğin, sahaflar yayıncılardan izin almadan kitap satarlar. İlk satış doktrini video satışları açısından problem oldu çünkü video kiralama dükkânları stüdyolardan kasetleri bir kez satın aldılar mı defalarca kiralayabildiler ve bütün kira gelirini kendileri topladılar. Bu nedenle, stüdyolar filmlerinin video pazarında elde ettiği başarıyı kendileri için tam manasıyla kazanca dönüştüremedi. Kongre bu talebe de hayır dedi ve video kasetlerin ilk-satış korumasından muaf tutulmasını reddetti.

Hollywood buna ilk olarak sektörde "*sell through*" olarak adlandırılan bir pazar yaratma çabasıyla karşılık verdi. Amacı video kiralayan dükkânları oyun dışı bırakmak

ve kasetleri tüketiciye doğrudan satmaktı. *Star Trek* gibi sadık takipçileri olan filmler, onları birden fazla kez izlemek için satın almak isteyecek hayranlar buldu. Ayrıca, bazı gişe filmleri, özellikle de çocuklara hitap edenler aile bütçesine uygun bir fiyatla satıldığında alıcı buldu. Steven Spielberg'ün *E.T. the Extra Terrestrial* (1982) filmi en büyük *sell-through* başarı hikâyelerinden biri olmuştur. 25 dolara satışa çıkan *E.T.* film kasetleri Birleşik Devletler'deki her beş evden biri tarafından satın alınmıştır.

Öte yandan, video kasetlerin çoğu 65 dolar ve daha fazlasına satılıyordu ve bu durum insanların film kaseti sahibi olma isteğini azaltıyor, küçük video dükkânlarını satın alacakları film kasetleri konusunda seçici davranmaya itiyordu. En büyük kiralama zinciri Blockbuster Video'nun bile maddi gücü ilk talebi karşılamaya yetecek sayıda kopya satın almaya el vermiyordu. Hem Paramount'un hem de Blockbuster'ın sahibi olan medya konglomerası Viacom'un CEO'su Sumner Redstone, 1997'de kiralama zincirlerine (mülkiyeti değil) lisans hakkı verilmiş kopyalar tedarik etmeyi öngören bir anlaşma için stüdyolar adına aracılık yaptı. Dükkânlar istedikleri sayıda kopya alacaklardı ve kiralama zinciri ile film distribütörü kira gelirini paylaşacaktı. Hollywood nihayet video kiralama işinin başarısından kazanç elde edeceği bir sistem bulmuştu.

Dahası, stüdyolar hem sinema bileti satışlarını hem de video kaseti satışlarını en üst seviyeye çıkarmak için kendi "sürüm pencereleri" sistemini geliştirdi. Filmleri ilk önce sinema salonlarında gösterime sundu, sonra televizyona ve son olarak video kaseti kiralama zincirlerine dağıttı. Stüdyolar, sonraki on yıllar boyu bu sürüm pencereleri üzerinde

denemeler yapmaya devam etti, hatta bazı filmleri "*day and date*" (sinemalarda ve video kaset formatında eşzamanlı olarak) gösterime sundu. Sürüm pencerelerini yeniden düzenlemek ya da terk etmek, Hollywood stüdyolarının dijital piyasadaki en zorlayıcı geçiş süreçlerinden biridir.

Video sadece yeni bir dağıtım kanalı olmaktan ibaret değildi; film yapımını da değiştirdi. Teatral gişe filmleri kültürünün dışında kalan filmler video piyasasında kendine yer buldu. Örneğin, müzik filmleri bu piyasada iyi iş yaptı çünkü izleyiciler bu filmleri birden fazla kez izledi. *Flashdance* (1983), *Michael Jackson's Thriller* (1983), *Purple Rain* (1984) ve *Footloose* (1984) yapımlarının hepsi video piyasasından istifade eden müzik-film devrinin bir parçasıydı.

İzleyicilerin sinemaya gitmek ve video kasetin çıkmasını beklemek arasında bir tercih yaptığı durumlarda gişe filmleri sinema salonlarında kazanırken daha samimi filmler video piyasasında başarılı oldu. 1989'da *Batman*, *Indiana Jones and the Last Crusade* ve *Lethal Weapon II* adlı gişe filmleri en yüksek hasılatı yapan sinema salonu gösterimleriydi. Öte yandan, bir komedi suç filmi olan *A Fish Called Wanda* o yıl en çok kiralanan film oldu.

Videonun Hollywood'a para ve yaratıcılık bakımından kaç farklı şekilde ilham verdiğini söylemek güç. Stüdyolar ve bağımsız yapımcılar yurt içi ve yurt dışı video lisans haklarını önceden satmak suretiyle filmlerine kaynak yarattılar ve 1986'da *Platoon* adlı film bu şekilde finanse edilip Oscar ödülü alan ilk film oldu.

İşin garip yanı, ev video sistemine karşı direnişin başını çeken şirketlerden biri olan Disney muhtemelen bu sistemden en çok faydalanmış şirkettir. Disney ilk başlar-

da küçük filmlerinden birkaç tanesini video olarak piyasaya sürdü fakat *Snow White* (1937), *Fantasia* (1940) ve *Dumbo* (1941) gibi klasiklerini stüdyonun kasasında kilitli tuttu. *Pinocchio*'nun (1940) 1983'teki sinema gösterimi Disney yönetiminin üst kademelerinde çatışma yarattı. Göreve yeni getirilmiş CEO Michael Eisner, *Pinocchio* ve başka Disney filmlerini ilk video olarak piyasaya sürmek istedi; Disney'in sinema film stüdyosunun yeni başkanı Jeffrey Katzenberg bunun gelecekteki sinema salonu ilk gösterimleri üzerindeki etkisinden kaygı duydu. Eisner kazandı ve Disney klasiklerinden yirmi bir tanesi video dükkânlarında yerini aldı. Para adeta oluk oluk aktı ve bir sonraki Disney klasikleri dalgası için kaynak sağladı: *The Little Mermaid* (1989), *Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992) ve *The Lion King* (1994) gibi. Üstelik, bu yeni filmler Disney'in televizyon yayın ağları ABC ve ESPN'yi satın almasına ve böylece başlıca uluslararası medya şirketlerinden biri olmasına yardım etti.

Hollywood stüdyoları video ekonomisinde zenginleşmeyi öğrenirken sadece kayıt çalan disk fantezisi varlığını sürdürdü. MCA, Discovision'ı VCR'nin kullanıma sunulmasından kısa bir süre sonra piyasaya sürdü ve lazerdiskler sadece koleksiyonculara ve film hastalarına özel yüksek kalite bir niş pazar olarak kaldı. Ancak, dijital video disk (diğer adıyla dijital çok yönlü disk veya DVD) yeni bir fırsat sundu. Warner Bros. Video'nun başkanı Warren Lieberfarb DVD'nin potansiyelini erkenden gördü ve diğer stüdyoları da bu yeni formatı benimsemeye ikna etti.

Hollywood, VHS kasetler ilk çıktığında karşılaştığı tuzaklara bu sefer DVD'lerle düşmemeye çalıştı. Üzerine

kayıt yapılabilen DVD'ler er geç büyük oranda yaygınlaşsa da, 1995'te piyasaya sürülen ilk DVD'ler sadece kayıt çalmaya elverişliydi. DVD'ler yüksek kalite video taşıyordu ve çok sayıda sıkıştırılmış videoyu saklayabiliyordu ki bu da stüdyolara izleyicileri bunları kiralamaya veya satın almaya teşvik edecek fazladan özellikler ekleme olanağı verdi. Filmlerin sansürsüz versiyonları, yönetmenin kurgusu ve uzun metrajlı filmlerin yapım aşamasını ya da ek sahneleri içeren DVD ekstraları için yeni pazarlar ortaya çıktı. Ayrıca, DVD'ler seslendirme ve açıklamalar için çoklu ses izleri sağlıyordu. DVD'lerin fiyatı doğrudan tüketiciye satılacak şekilde belirlendi ve bu durum kişisel arşivlerin oluşturulmasını teşvik etti, dağıtımı stüdyolarda topladı.

Son olarak, DVD'lerde kopyalamaya karşı koruma yazılımı vardı ve içeriği kolayca çoğaltmayı engelliyordu. VHS kasetlerde de bir tür kopyalamaya karşı koruma vardı fakat 1998'de DVD'lerdeki bu korumayı aşmak kanuna aykırı kabul edildi. Kopyalamaya karşı koruma yazılımı korsancılığı önlemekte etkisiz olsa da, Hollywood stüdyolarına kendi filmlerinin bulunduğu disklere hangi DVD oynatıcılarının uygun olduğunu belirleme konusunda daha fazla kontrol sağladı, ayrıca stüdyolara filmlerinin sadece belli coğrafi bölgelerde oynatılabilecek versiyonlarını yaratma imkânı verdi ki bu da bölgeye bağlı fiyat ayrımının önünü açtı. DVD'ler Birleşik Devletler'de bir fiyattan başka bir bölgede, örneğin doğu Avrupa'da başka bir fiyattan satışa sunulabildi.

DVD'ler, izleyicilerin sinema filmleri ve televizyon dizileriyle aralarındaki ilişkiyi geliştirdi. Bireysel arşivler insanları aynı eseri defalarca izlemeye teşvik etti ve DVD

ekstraları izleyicilerde prodüksiyon aşamaları hakkında ve filmlere veya şovlara ilham veren olaylar hakkında daha fazla şey öğrenme isteği uyandırdı. Hayranlar kendi sanatsal yaratıları için, öğretim görevlileri araştırmaları için ve eğitimciler verecekleri dersler için eserlerin yüksek kalite kopyalarına erişmenin memnuniyetini yaşadılar.

Hayran toplulukları stüdyo sisteminin ilk günlerinden beri var olmuştur fakat DVD'ler ve dijital düzenleme yazılımları hayranlara Hollywood medyasını alaya alan, eleştiren ve daha derinlemesine keşfeden eserler yaratmaları için yeni araçlar sundu. 2000'lerin ortalarında internet video paylaşım platformlarının ortaya çıkmasıyla hayranlar birbirlerinin çalışmalarını da görüntüleyebilecekleri ve yorumlayabilecekleri bir kanal buldu. DVD'ler VHS bantlardan sonra bir teknik değer artışı gibi görünmüş olabilir, fakat daha yüksek kalite, daha ucuz fiyat ve dijital formatlar DVD'lerin sinema filmi tüketim kültürünü değiştirmesine olanak sağladı.

Dijital teknoloji ve internet video pazarını daha da genişletti. 1980'lerde, VHS kaset oynatıcılarının çoğu, saat göstergelerinde yanıp sönen 12.00 a.m. yazısı ile televizyonların üzerinde dururdu. Tüketici, VCR'leri kurup programlamayı karmaşık bulmuştu. Ancak, dijital video kaydedicilerin içinde (DVR) sabit diskler ve bilgisayar arayüzleri vardı ve bu sayede ortaya daha gelişmiş ve anlaması, kullanması kolay kayıt cihazları çıkmıştı. DVR'ler, favori tv şovlarını, bir şovun tüm sezonlarını veya belirli türde şovları kaydetmek üzere programlanabilirdi. Bu cihazlar kesintisiz seyir çılgınlığına (bir yapımın televizyonda yayımlanan bütün sezonlarını veya bir filmin tüm devam

filmlerini art arda kısa bir zaman dilimi içerisinde izlemek) katkıda bulundular. DVR'lere uzaktan programlanabilme özelliği geldi ve böylece izleyiciler cihazlarına bir restorandan veya iş yerlerinden erişebildiler, SlingBox isimli bir eklenti sayesinde video ekipmanlarında kayıtlı bir içeriği diz üstü bilgisayarlarından izleyebildiler. Sony'nin ilk Betamax reklamlarında haykırdığı "ne istersen, ne zaman istersen" ideali zaferini devam ettirdi.

Indiewood

Hollywood sürekli olarak bağımsız sinema hareketlerinin meydan okumalarına maruz kaldı ve her defasında bunları stüdyo sisteminin içine çekip süreçten güçlenerek çıktı. 1980'lerde ve 1990'larda yükselen çok farklı iki bağımsız film hareketi stüdyoları zıt yönlere doğru çekti. Her iki bağımsız hareket de video sisteminden faydalandı. Bağımsız prodüktörler filmlerine video telif haklarının önceden satışı ile kaynak yarattı ve video pazarı daha küçük çaplı bağımsız filmler için bir başka dağıtım kanalı ve gelir kaynağı oldu.

Adına "mini-majörler" denen şirketlerin ortaya çıkması, 1980'lerde bir bağımsız film hareketinin yolunu açtı. Mini-majörler, borç parayla büyük gişe hasılatları getireceğini umdukları pahalı prodüksiyonlar üstlenerek Hollywood'un gişe filmleri kültüründen istifade ettiler. Nihayetinde, mini-majörler yeni stüdyolar olarak ortaya çıkmak istediler. Carolco, Vestron, Cannon ve DeLaurentis Entertainment Group gibi şirketler video filmleri

ve küresel dağıtım hakları satarak para topladı; yıldızlara eşi görülmemiş maaşlar teklif etti; gelişmekte olan bilgisayarda üretilmiş görüntü (CGI) teknolojisine yatırım yaptı. Bazı mini-majörler bir süreliğine bahisleri istikrarlı biçimde kazandı. Ancak, en nihayetinde, ekonomik belirsizliğin hüküm sürdüğü zamanlarda hepsi çok fazla sayıda pahalı risk almıştı.

Mini-majörlerin en başarılısı Carolco, erkek yıldız odaklı muhafazakâr aksiyon filmlerinde uzmanlaştı ki bu filmler tam da eski HUAC tanığı sinema yıldızı, yeni siyasetçi ABD Başkanı Ronald Reagan dönemine uygundu. Carolco, hareketin ilk başarılı fanchise şansını, Sylvester Stallone'nin başrolde Vietnam Savaşı gazisi John Rambo'yu canlandırdığı *First Blood* (1982) filmiyle yakaladı. Bu film, Vietnam Savaşı kahramanlarını taklit etmek üzerine kurulu bir film türü devrini başlattı. Carolco filmin pazarlamasını yapmak için savaş mahkûmları hakkındaki bir belgesele sponsor oldu, halkla ilişkiler departmanı çalışanlarını filmin kültürel kabulü açısından en uygun anı olgunlaştırmaya yardım etmekle görevlendirdi. *First Blood* zamanın ruhuna öylesine uymuştu ki Reagan bile filmden övgüyle bahsetti. Film dünya genelinde 300 milyon dolar hasılat yaptı ve en az o kadar başarılı devam filmleri çekildi.

Carolco aksiyon filmlerine yatırım yapmayı sürdürdü ve başrolde Arnold Schwarzenegger'in yer aldığı *Total Recall* (1990), *The Terminator* (1984-günümüz) serisi gibi bir dizi CGI-ağır bilim kurgu filmi yayımladı.

Carolco kısa bir süre içerisinde gişe filmleri yapmanın ötesine geçme ve büyük stüdyolardan biri olma arayışına

girdi. Sesli sinemaya geçiş sürecindeki Warner Bros. ya da 1960'lardaki MCA gibi Carolco da bu dönemde dikey bütünleşme yoluna gitti. Şirket bir video dağıtım zincirini satın aldı, bir yandan da tarih filmi *Mountains on the Moon* (1990), korku filmi *Jacob's Ladder* (1990), romantik komedi *L.A. Story* (1991) ve gerilim filmi *Basic Instinct* (1992) gibi daha küçük tür filmleriyle çekim tahtasını renklendirdi.

Ancak, Carolco 1990'lardaki ekonomik durgunlukta parasız kaldı ve şirketin varını yoğunu tek bir filme yatırdı: fiyaskoyla sonuçlanan *Cutthroat Island* (1995). Mini-majörler petrol kuyusu gibi işleyen gişe filmi sistemini bir kumarhane gibi kullandı ve en nihayetinde hepsi kaybetti. Yine de, iflas etmeden ve film arşivlerini stüdyolara satmadan önce film yıldızlarının maaşlarını kalıcı olarak yükseltiler ve Hollywood'un CGI teknolojisini benimseme sürecini hızlandırdılar ki bu durum yeniliklerin çoğunun büyük stüdyoların karşılaştığı meydan okumalardan doğduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

Mini-majörler, Yeni Hollywood'un gişe filmi kültürünü daha da büyüttü. 1980'lerin ve 1990'ların sonlarındaki diğer bağımsız sinema hareketi, Yeni Hollywood çağının ikincil öneme sahip öteki yüzü olan bireysel filmleri devam ettirdi; Yeni Hollywood "auteur"leri gişe filmlerine ve franchise'lara yöneldikten sonra bireysel filmlerin sayısı azalmıştı. "Indie" film adını alan bu hareket doğrudan 1960'ların Yeni Hollywood'unun içinden çıktı ve stüdyo sisteminde yeterince temsil edilmeyen kadınları ve o dönemin (ve şimdinin) azınlıklarını içine alarak auteur odaklı hareketi genişletti. Bu dönemde ortaya çıkan yönetmenler

arasında Paul Thomas Anderson, Wes Anderson, Jane Campion, Sofia Coppola, Julie Dash, Tom DiCillo, David Fincher, Hal Hartley, Agnieszka Holland, Jim Jarmusch, Ang Lee, Spike Lee, Richard Linklater, Michael Moore, Alexander Payne, Robert Rodriguez, John Singleton, Kevin Smith, Todd Solondz, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Robert Townsend ve Gus Van Sant bulunur.

Spike Lee (New York'tan film yapımcısı meslektaşı Jim Jarmusch ile birlikte) 1970'lerin film okulu geleneği ve 1990'ların indie film yapımcıları arsında bir köprü kurdu. New York Üniversitesi'nin lisansüstü eğitim veren film okulunda yetişen Lee, Hollywood'da kendine asla bir yer bulamayacak konuları işleyen filmler yaptı. Buhran döneminde sosyal problemleri işleyen film yapımcılarının filmleri gibi, Lee'nin ilk filmleri de tartışmalı konu başlıklarını merkezine almıştı: ırkçılık, kadın cinselliği ve uyuşturucu madde bağımlılığı. İlk uzun metrajlı filmi *She's Gotta Have It*'i (1986) New York eyaletinden aldığı güzel sanatlar bağışıyla ve ailesinin, arkadaşlarının yatırımlarıyla finanse etti. 200,000 dolardan daha az bir maliyetle çekilen film gişede 7 milyon dolardan fazla kazandırdı. Lee, yaratıcı özerklik için mücadelesini kendi prodüksiyon şirketi 40 Acres'ı ve Mule Filmworks'u kurarak ve film çalışmasını reklamlarla, müzik videolarıyla takviye ederek sürdürdü. Stüdyo sistemi dışında yeni finansman fırsatları için daima en ön sırada yer alan Lee, bir film projesine kaynak sağlamak için bir kitle kaynak hizmeti olan Kickstarter'ı kullanan ilk büyük film yapımcılarından biri oldu.

Spike Lee'nin filmleri ilk günden beri festivallerden ve ödül törenlerinden kabul görmekteydi. NYU'dayken

hazırladığı tez projesi, New York'ta Lincoln Center'ın Yeni Yönetmenler/Yeni Filmler Festivali'nde tanıtılan ilk öğrenci filmiydi ve *She's Gotta Have It* Cannes Film Festivali'nde genç film yapımcıları ödülü almıştı. Lee 1989'da *Do the Right Thing* ile en iyi özgün senaryo dalında Akademi Ödülü'ne aday gösterildi. Ödül kazanamadı ve o yıl en iyi görüntü yönetmeni dalındaki Oscar ödülü *Driving Miss Daisy* filmine, Lee'nin Brooklyn'deki bir sokakta ateşlenmeye hazır bir ırkçı gerginliği işleyen provokatif topuluk temalı eserinin konu olarak yanından dahi geçmeyen bir filme gitti.

Öte yandan, Spike Lee'nin izinden giden nesil daha geniş bir destek altyapısına sahip oldu. Bir dizi kurum indie filmin piyasaya girmesine ve orada tutunmasına yardım etti ki bunlardan en belirgin olanı oyuncu Robert Redford'un



10. John Turturro ve Spike Lee *Do the Right Thing* ile (40 Acres ve Mule/Universal, 1989) bağımsız film hareketindeki alternatif yıldız sisteminin ve auteur tapınağının lideri olarak ortaya çıktı.

çok yönlü organizasyonu ve markası Sundance'tir. 1970'lerin sonunda bir bağımsız film festivali olarak başlayan, Utah merkezli bu organizasyon daha sonra bir eğitim enstitüsüne, bir finansör oluşuma ve nihayet giysi ve mobilya satan bir yaşam tarzı markasına dönüştü. Sundance 1990'larda Geoffrey Gilmore yönetiminde tam donanımlı hizmet sunan bir film geliştirme merkezi olarak gerçekten çok başarılıydı ve bağımsız film camiasına o kadar hükmediyordu ki 1995'te Sundance'in hegemonyasını kırmak için Slam Dance adında başka bir festival başladı.

1970'lerin sonunda, Doğu Yakası'nda, New York Film Festivali bünyesinden Bağımsız Film Yapımcıları Projesi doğdu ve bağımsız filmler için bir gösterim merkezi, film pazarı ve ödül töreni yarattı. *Film Threat*'ten *Filmmaker*'a ve çevrimiçi yayın yapan *Indiewire*'a kadar düzinelerce dergi bağımsız filmlerle ilgili haberler yapmaya başladı ve bağımsız film yapma yöntemleri üzerine küçük ölçekli, ev tipi bir kitap endüstrisi türedi.

Distribütörler gelişmekte olan bağımsız film hareketine odaklanmaya başladı. Hukuk fakültesi öğrencisi Robert Shaye düşük bütçeli sanat filmlerinin, istismar filmlerinin ve telif hakkı olmayan kamu malı filmlerin dağıtımını yapmak için 1960'ların sonunda New Line Cinema'yı kurarak bu alanın en başarılı girişimcilerinden biri olduğunu kanıtladı. New Line Cinema, aşırılıklarla dolu 1930'lardan uyuşturucu karşıtı bir filmi, *Reefer Madness*'ı (1936) ve daha yeni tarihli istismar filmleri "auteur"ü Baltimorelu John Waters filmlerini başarılı bir biçimde yeniden canlandırdıktan sonra, 1970'lerin sonlarında prodüksiyona geçti. 1980'ler ve 1990'lar boyunca, New Line, *Nightmare*

on Elm Street (1984-günümüz) ve *Teenage Mutant Ninja Turtles* (1990-günümüz) gibi ticari franchise'ların yapımını ve dağıtımını gerçekleştirirken şirketin Fine Line kolu Gus Van Sant'ın *My Own Private Idaho*'su (1991), David O. Russell'ın *Spanking the Monkey*'si (1994) ve Harmony Korine'in *Gummo*'su (1997) gibi alışılmışın dışında bağımsız sinema filmleri yaptı.

Aynı sıralarda, Bob ve Harvey Weinstein kardeşler, kendi şirketleri Miramax aracılığıyla akla hayale sığmayacak sayıda bağımsız film yaptı ve bunlar hit oldu. İlk başarılı vuruşlarından birini Steven Soderbergh'in Cannes ve Sundance ödüllü filmi *Sex, Lies and Videotape*'in (1989) haklarını satın alarak gerçekleştirdiler. Güvenli seks çağında teknoloji konulu filmin çekimleri 1,1 milyon dolara mal oldu ve film 100 milyon dolardan fazla hasılat yaptı.

Weinstein kardeşler sadece muhteşem bir malzeme seçmekle kalmamıştı; akıllıca pazarlama sayesinde bağımsız filmler için halktan izleyici kitlesi yarattı. Teatral belgesel filmleri belgesel kelimesini kullanmadan sattılar. Daha ziyade filmlerin siyasetle ya da gerçek hayatla ilişkisini ve auteur yapımcılarını, özellikle Errol Morris ve Michael Moore'u ön plana çıkardılar. Carolco gibi Miramax da filmlerin zamanın ruhuna uygun ve önemli göründüğü bir ortam yaratmak için sıra dışı adımlar attı. Resim yapmayı öğrenen bir Serebral Palsi hastası adamı konu alan *My Left Foot* (1989) filminin reklam ve tanıtım kampanyası sırasında oyuncu Daniel Day Lewis'e Engelli Amerikalılar Yasası lehine Kongre'de tanıklık yaptırmayı başardılar.

Miramax, *The Crying Game* (1992) filmini, sürprizi bozmayan fakat şüphesiz filmde kaçırılmaması gereken bir

sürpriz olduğunu okurlara açık eden ikna edici eleştirmenler aracılığıyla pazarladı. Weinstein'ler Oscar ödüllerinin finansal değerini de fark etti. Yüz binlerce dolar harcayarak Oscar ödülleri için kampanya yürüttü ve o ödülleri kazanmakta olağanüstü başarı gösterdi. Oscar ödülleri sadece prestij kazandırmaz; gelecekteki sinema gösterimleri ve video sürümleri için daha fazla izleyici çeker. Oscar ödüllerinin gerçek nakit karşılığı vardır.

1990'ların ortalarına gelindiğinde, bağımsız film hareketi, kendi "auteur"leri, hikâye anlatı formülleri ve pazarlama teknikleri ile stüdyo sisteminin bir yansımasına dönüşmüştü. Bağımsız film dünyasının Parker Posey, Eric Stoltz, John Turturro, Samuel L. Jackson ve Steve Buscemi'yi öne çıkaran kendi yıldız sistemi vardı. Ayrıca, o tanıdık düşük bütçeli filmin zaferi ve Sundance keşfi hikâyesi, pazarlama faaliyetlerine egemen oldu. Sinema öğrencisi Robert Rodriguez, tatilde olduğu bir dönemde, 7,000 dolar bütçeyle hızlı aksiyon filmi *El Mariachi*'yi yaptı; daha önce hiç film yapmamış olan Jonathan Caouette, ödünç alınmış bir düz üstü bilgisayarda 200 dolardan biraz fazla bütçeyle *Tarnation* (2003) isimli kişisel filmini yaptı ve filmde ruhsal dengesi yerinde olmayan annesiyle toplum içine çıkmayı ve onunla yaşadığı hayatı anlattı; bir el kamerasıyla çekilen korku filmi *The Blair Witch Project* (1999) 25,000 dolara mal olmuştu ve 200 milyon dolardan fazla hasılat yaptı.

Indie filmi tanımlamak zor. Bir tür, bir biçim, bir dizi kuruluş, bir grup insan veya bir yaklaşım mıdır? Pek çok oyuncu, yönetmen ve prodüksiyon şirketi Hollywood ve indie dünyası arasında serbestçe gidip gelirken ona ger-

çekten bağımsız sinema hareketi denebilir mi? Indie filmin tam ve ayrıntılı bir tanımı olmayabilir fakat çok geniş çevrelerce kabul gören bir hareket olması için gereken tüm parçalar 1990'ların ortaları itibarıyla yerine oturmuştu.

Bazı film yapımcıları indie film faaliyetini 1970'lerin başlarındaki Yeni Hollywood "auteur"lerinin vârisi olarak görürler. Yönetmenler Steven Soderbergh, Spike Jonze, David Fincher ve Alexander Payne, kısa ömürlü prodüksiyon şirketlerine Paramount'un 1970'lerde "auteur"lerden oluşan başarısız alt birimi olan Director's Company'nin adını vererek seleflerine bağlılıklarını gösterdiler. Şirketin isminin ne kadar yerinde bir isim olduğunu zamanında kurucuları da bilmiyordu ve 1990'larda indie film hareketi seleflerininkine benzer bir akıbet yaşadı.

1960'ların BBS ve diğer Yeni Hollywood stüdyo alt birimleri gibi, 1990'ların indie film prodüktörleri ve dağıtımcıları da Hollywood stüdyolarının içine çekildi. 1993'te Disney Miramax'ı, (daha sonra Time Warner'ın bir parçası olan) Turner Entertainment ise New Line'ı satın aldı. 2001'de Universal dönemin kalan son bağımsız distribütörü Good Machine'i satın aldı. Kapış kapış giden indie distribütörlerden birini satın almayan stüdyolar ise Sony Picture Classics (1991), Fox Searchlight (1994) ve Paramount Classics (1998) gibi kendi sanat filmi birimlerini oluşturdular.

Hollywood ve indie dünyası arasındaki çizgi belirsizleşince bazılarının Indiewood diye adlandırdığı oluşum meydana geldi. 1995 Oscar ödülleri bağımsızların yılı olarak övüldü çünkü en iyi görüntü yönetmeni ödülüne aday gösterilen filmlerin çoğu indie yapımcıların filmleriydi. Ancak,

1995 itibarıyla o yapımcıların her biri Hollywood stüdyo sisteminin bir parçası haline gelmişti ve o yılın Oscar adayları bağımsızların yılını değil, Indiewood'un zaferini tanımladı: *The English Patient* (Miramax/Disney), *Breaking the Waves* (October/Universal), *Fargo* (Gramercy/Polygram) ve *Shine* (Fine Line/Time Warner). Daha önce defalarca olduğu gibi, Hollywood bu sefer de rakiplerini kendi bünyesinde sindirmeyi başardı.

VIII. Bölüm

DİJİTAL SİNEMA VE İNTERNET

1980'lerde, mini-majörler, stüdyolara meydan okuyabilecek daha büyük gişe filmleri çekme formülünün bir parçası olarak bilgisayarla üretilmiş görüntü (CGI) teknolojisine yatırım yaptı. Stüdyolar ise karşılaştıkları bu zorluğa göğüs germekle kalmayıp CGI teknolojisini Hollywood tarzı film yapımının sembolü haline getirdiler. Dijital görüntülerin filme ve televizyona dahil edilmesi en az sesli, renkli veya geniş ekran sinemaya geçiş kadar devrim niteliğindeydi. Küçük medya şirketlerinin ve uluslararası medya kuruluşlarının yarattığı rekabet arttıkça Hollywood'un CGI gişe filmlerine yaptığı yatırım da arttı. Küçük bağımsız şirketler farklı kesimlerden oluşan niş internet izleyicisine özel medya yaratabilir belki ama ekrana 200 milyon dolar yatırım yapabilmek ve böylece I. Dünya Savaşı'ndan beri sektörün temel amacı olan geniş küresel izleyici kitlelerine ulaşmak kabiliyetine sadece Hollywood sahiptir.

Bilgisayarla üretilmiş görüntüler

CGI teknolojisinin soyağacı 1950'lerde askeri uçuş simülatörlerinde kullanılan ve vektör grafikler adı verilen bilgisayar çizimi geometrik şekillerle başlar. 1960'larda üniversitelerin bilgisayar bilimleri bölümleri bilgisayar grafiklerine yönelik olasılıkları araştırmaya başladı ve 1962'de MIT yüksek lisans öğrencisi Ivan Sutherland kullanıcılara doğrudan monitörlerinin katot ışınlı tüpleri üzerinde imgeler çizme olanağı veren Sketchpad adında bir program yazdı. Sutherland, Utah Üniversitesi'nden Profesör David Evans ile birlikte E&A adındaki grafik şirketini kurdu ve bu şirket bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımının ticarileşmesine katkı sağladı. CAD, grafik tasarım dilini standart hale getirdi ve medya animatörlerine *wireframe*'ler, yani CGI animasyonun altında yatan dijital iskeletler yaratma imkânı verdi.

Sutherland 1965'te yazdığı "The Ultimate Display" isimli bir makalede artık bilgisayar sunumu dünyasında her şeyin mümkün olduğunu ilan etti. Film yapımcıları artık fizik ve algı kanunlarıyla kısıtlı değildi. Öncü-yenilikçi animatörler John ve James Whitney hali hazırda saykodelik imgelem üzerine denemeler yapmaktaydı ve çalışmaları tasarımcı Saul Bass'ı etkiledi. Bass'ın, Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filminin jenerikleri için hazırladığı ilk bilgisayar animasyonları bir psikolojik uzay hissi verir. Yine de, doğaya uygun olmayan imgelem üzerine yapılan bu deneysel çalışmalar istisnaydı ve Sutherland'in manifestosu büyük oranda kulak ardı edildi. Hollywood film yapımcıları gerçekçiliğe adeta ta-

parlar ve CGI'yı da daha gerçekçi imgeler yaratmak için kullanmaktadırlar.

CGI esasen geleceğe ait bilgisayar ekranlarının temsili görüntülerini oluşturmak için kullanıldığı 1970'ler yapımı filmlerle yükselişine başladı. Bilim kurgu türündeki drama *Westworld* (1973), robot silahşorun görüş açısını CGI teknolojisi ile yansıttı ve devam filmi *Futureworld* de (1976) bir monitörde görüntülenen bir elin üç boyutlu modelini göstermek için *wireframe* kullandı. Bu ikinci sekans Sutherland'in öğrencisi Edwin Catmull'un eseriydi ve Catmull'un ekibi New York Teknoloji Enstitüsü'nde CGI teknolojisinin gelişiminde lider olacaktı (ve lider olarak kalacaktı). 1977'de, George Lucas, Catmull'u Lucasfilm'in bilgisayar tasarım birimini yönetmesi için işe aldı ki bu birim Industrial Light and Magic (ILM) adında bir bilgisayar efektleri üreticisine dönüştü. Lucas, Catmull'un birimini Pixar adıyla ayrı bir şirket yaptı ve bu şirket daha sonra Apple'ın kurucusu Steve Jobs'a satıldı, sonra da Disney'in animasyon birimi oldu.

Catmull'un Lucasfilm'e geldiği yıl, Lucas, *Star Wars*'un brifing sahnesinde, Ölüm Yıldızı'nda siperdeki kaçışa yapılan saldırıyı sahnelemek için genişletilmiş vektör grafik sekansı kullandı (Ne var ki, *Star Wars* filminde özel efektler açısından çığır açan asıl unsur CGI değil, "hareket kontrolü" adı verilen bilgisayar kontrollü modellerin kullanılmasıydı). Ayrıca, 1970'lerde *Star Wars* ile açılan bilim kurgu filmler furyasında siper kaçışı sekansındaki gibi pek çok bilgisayar ekranı simülasyonu bulunuyordu. *Star Trek II: The Wrath of Khan* (1982) filmindeki "Genesis etkisi" sekansı bunların en görkemlilerinden biriydi. *Star*

Trek'teki sahne bir bilgisayar paneli ile çerçevelenmişti ve bu şekilde, adeta, izleyiciye "CGI efektlerini filmin gerçek oyuncularla çekilmiş canlı aksiyon dünyasının bütünleşik bir parçası olarak değil, sadece bir ekrandaki bilgisayar simülatörleri olarak anlamalısınız" deniyordu.

Catmull'un ILM birimi 1980'lerde tepeden tırnağa dijital karakterler yaratarak CGI'yı bir üst seviyeye taşıdı. ILM, Pixar Image Computer adında bir bilgisayar geliştirdi, daha sonra bu ismi kendi animasyon birimine verdi. Pixar bilgisayarı ilk başta yavaştı; filmin bir dakikalık kısmını taramak on sekiz saat sürüyordu fakat dijital ve canlı çekim materyallerin gelişmiş kompozitlerini yaratabildi. George Lucas, Pixar bilgisayarı *Star Wars: Return of the Jedi* (1983) filminde kullandı ve daha sonra bu bilgisayar ilk fotogerçekçi kompozit CGI karakter olan Stained Glass Knight'ı yaratmak için *Young Sherlock Holmes* (1985) filminde kullanıldı.

Sonrasında, ILM, karakterlerin şeklini dijital olarak değiştirmeye – şekil değiştirebilen karakterler yaratmaya yönelik bir uzmanlık geliştirdi. 1980'lerin sonunda şekil değiştiren bir karaktere yer vermek her fantezi ve bilim kurgu filmi için bir zorunluk haline gelmişti. Bunların öne çıkanlarından bazıları Joe Dante'nin *Innerspace* (1987), Ron Howards'ın *Willow* (1988) ve Steven Spielberg'ün *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) filmleridir.

Dijital karakterlerde çığır açıcı nitelikteki en büyük yenilik mini-majör Carolco prodüksiyonu olan James Cameron'ın *Terminator 2: Judgment Day* [diğer adıyla *T2* (1991)] filmiyle geldi. Cameron daha önce *The Abyss* (1989) filminde bir soyut CGI canavar karakterine yer

vermişti ve Carolco da *T2*'den bir yıl önce *Total Recall* (1990) filminde bir miktar CGI kullanmıştı. Ancak, *T2* filmi, T-1000 adında bir android karakter barındırıyordu ve bu karakter film boyunca sıvılaşıp katılaşarak şekil değiştiriyordu. T-1000 bilgisayar ekranındaki bir görüntü olarak tasvir edilmedi ve daha önceki filmlerde gördüğümüz biçimsiz karakterler gibi değildi. *T2*, CGI ile oluşturulmuş görüntülerle canlı yapılmış kayıtların hiçbir ekleme veya bağlantı izi olmaksızın birbirine karıştırıldığı kompozit çekimler ortaya koyar. Filmde sadece kırk yedi CGI çekimi vardır fakat Cameron onları sanki daha fazlası varmış izlenimi yaratacak şekilde akıllıca kullanmıştır. Bazı sahnelerde CGI ile yaratılmış sıvı metal android yerine çok kısa bir süreliğine bir dublör kullanılarak hile yapılmıştır. Yine de, bunları fark edebilmek için o sahneleri özellikle arayıp bulmanız gerekir.

T2'den sonra filmlerdeki CGI karakterlerin sayısı arttı ve dijital karakterler uğruna canlı oyuncuların tasfiye edildiğine yönelik söylentiler ortaya atıldı. George Lucas'ın *Star Wars* serisinde ana karakterlerin ve hikâyenin geçmişini konu alan üç filmde daha önce emsali görülmemiş sayıda kompozit çekim ve yine çok sayıda tam dijital karakter kullanıldı fakat Lucas bunun beraberinde getirdiği kısıtlamaları gördü. *Star Wars Episode I: The Phantom Menace (1999)* DVD'sinde yer alan yapım aşaması belgeselinin bir bölümü Lucas'ı bir animatör ile kafa kafaya verip Yoda'nın kulaklarını ve ses perdesindeki değişimleri sadece tek bir replik için doğru ayarlamaya çalışırken gösterir. Çekim nihayet istediği gibi olunca, Lucas, dijital aktörlerin asla canlı oyuncuların yerini tutamayacağını

çünkü dijital aktörlerden bir performans elde etmenin çok daha zor olduğunu söyler. Animatör ise Yoda'nın her ne kadar dijital olsa da insanlar tarafından yaratıldığını ekler. Dijital karakterler aslında insani etkileşim katmanlarını ortadan kaldırmaktan ziyade onları çoğaltır.

Bununla beraber, dijital karakterlerin çoğu ilk olarak hareket yakalama sistemli stüdyolarda gerçek oyuncular tarafından canlandırılır. Oyuncu Andy Serkis, diğer rollerinin yanı sıra *The Lord of the Rings* üçlemesi (2001-2003), *King Kong* (2005) ve bir yeniden çekim olan *Planet of the Apes* (2011-günümüz) franchise'ında oynadığı rollerle dijital karakter canlandırmakta uzmanlaşmıştır. Hareket yakalama sistemli stüdyoda oyuncular hareketlerinin ana hatlarını kameraların kaydedebilmesini sağlayacak giysiler giyer. Daha sonra, animatörler hareket yakalama yazılımıyla oluşturulmuş ana hatların üzerine imgeleri döşeyerek dijital karakteri vücuda getirirler. Jon Avnet yapımı *Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004) ve Frank Miller imzalı grafik romandan uyarlanan *Sin City* (2005) gibi filmlerin yapım süreci tamamen hareket yakalama sistemli stüdyo sahnelerinde başladı ve bu sayede film yapımcıları montaj konusunda bütünüyle özgür hareket edebildi.

Küçük fakat ilgi çekici bir grup film, Hollywood'un bilim kurgu ve fantezi filmlerinde gerçekçi efektler yaratma vurgusunu terk ederek, CGI'nın daha ressamca uygulamalarını keşfetmeyi amaçladı. Robin Williams'ın başrol oynadığı *What Dreams May Come* (1998) filmi ölümden sonraki hayatı, karakterlerin ayaklarının altındaki vıcık vıcık ıslak boyalarla tamamlanan bir dizi tablo şeklinde

tasvir etti. *Pleasantville* (1998), aynı çekimde bile renkli ve siyah beyaz görüntü arasında gidip geldi. Bunlara ek olarak, *Moulin Rouge* (2001), on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki Paris'in üç boyutlu görüntüsüne adım atıyormuş etkisi yaratmak için CGI ve canlı çekimin üst üste kullanıldığı uzun bir giriş sahnesini ön plana çıkardı.

Ancak, Sutherland'in CGI'ya gerçekçilik değil de hayal gücü yön versin çağrısına kulak vermiş gibi görünen bu filmler, bu çağrıyı doğrulamak açısından sadece istisnaydı. *Jurassic Park* (1993) ve *Twister*'dan (1996) *Elizabeth* (1998) ve *Gladiator*'a (2000) kadar CGI'yı gerçekçi fırtınalar, hayvanlar ve kalabalıklar yaratmak amacıyla kullanan filmlerin sayısı çok daha fazlaydı. İzleyiciler gerçekçiliğin görkemi karşısında hayrete düşmenin tadını almışlardı: yeniden hayata dönen dinozorlar, yeniden yaratılan tarihi dönemler.

CGI, yaratılacak temsil izleyiciler tarafından görülmeyecek olsa bile, Hollywood için tercih edilen bir estetik araca dönüştü. Örneğin, Joel ve Ethan Coen (Coen kardeşler) *O Brother, where Art Thou* (2000) isimli filmlerine rengi atmış, tozlu bir 1930'lar görünümü vermek isteyince sinematograf Roger Deakins bunun için filtreler veya özel film banyo teknikleri kullanmadı. Çekimi parlak renklerle yaptı ve bütün filmin rengini ayarlamak için dijital postprodüksiyon araçlarından faydalandı (günümüzde standart bir uygulamadır). Bu film ayrıca filmden dijitale, sonra tekrar filme geçmesi bakımından Hollywood'da dijital bir ara süreç kullanan ilk filmdir.

ILM dijital efektler konusunda en ön saftaki yerini korurken yan kuruluşu Pixar animasyon filmlerinde bir dö-

nüşüm gerçekleştirdi. George Lucas Pixar'ı 1986'da Steve Jobs'a sattıktan sonra dijital animasyon ekibi öncelikle ordunun altyüklenicisi olarak çalıştı. Boş vakitlerinde ise SIGGRAPH bilgisayar animasyon konferansında diğer mühendislere göstermek için deneysel kısa filmler yaptı. O yıl Pixar animatör John Lasseter'i işe aldı ve Lasseter Pixar kısa filmlerine daha karmaşık anlatılar yükledi. *Luxo Jr.* (1986) filmi yeni gölge oluşturucu yazılım ile zarif bir anlatıyı birleştirdi ve Akademi Ödülü'ne aday gösterildi. Pixar, *Luxo Jr.*'ın ardından bir dizi ödüllü kısa film yaptı. O sırada artık Apple Computer'da olmayan Steve Jobs, Pixar'ı birkaç kez satmaya çalıştı fakat o zamana kadar şirkete o kadar çok yatırım yapmıştı ki satsa da bu yatırımı karşılayamazdı.

Daha sonra, Pixar, 1995'te ilk baştan sona CGI uzun metrajlı filmini, *Toy Story*'yi gösterime sundu. 1937 yapımı *Snow White and the Seven Dwarfs* elle çizilmiş animasyon için ne idiyse *Toy Story* de dijital animasyon için oydu. Teknik ve sanatsal bir başyapıt olarak alanında lider oldu. Pixar'ın ilk halka arzı Steve Jobs'ı milyarder yaptı (şaşırtıcı ama Jobs'ın kazandığı ilk milyar Apple'dan gelmedi). Pixar'ın *Toy Story*'den sonra çektiği düzinelerce başarılı animasyon filmlerden bazılarına *A Bug's Life* (1998), *Finding Nemo* (2003), *the Incredibles* (2004), *Cars* (2006), *Ratatouille* (2007) ve *Up* (2009) örnek olarak gösterilebilir.

Teknoloji geliştikçe animasyon da karmaşıklaştı. 1995 bilgisayar donanımında *Toy Story*'nin ortalama bir karesini canlandırmak iki saat sürüyordu. On yıl sonra *Cars*'ın ortalama bir karesi o kadar çok detay içeriyordu ki genel olarak bilgisayarların gücü üç yüz kat artmış olmasına rağmen



11. 1990'larda ve 2000'lerde teknoloji hep animatörlerin ihtiraslarının gerisinde kaldı. Pixar'ın ilk uzun metrajlı animasyon filmi *Toy Story*'nin (Pixar, 1995) her karesini canlandırmak bilgisayarın iki saatini alıyordu. On yıl sonra, *Cars* (Pixar, 2005) o kadar karmaşıktı ki bilgisayarların gücü üç yüz kat artmış olmasına rağmen filmin ortalama bir karesini canlandırmak on beş saat sürdü.

2005 donanımı ile onu canlandırmak on beş saat sürdü. Disney'in eski yöneticisi Jeffrey Katzenberg başkanlığındaki Dreamworks SKG'nin animasyon birimi (daha sonra Dreamworks Animation oldu) ve başka stüdyolar uzun metrajlı dijital animasyon filmleri yapmaya başladı. Bu teknik ve yaratıcılık patlaması stüdyolar için çok büyük bir piyangoydu. Hollywood'un *Toy Story* ve *Cars* arasında geçen süre içerisinde ürettiği on dijital animasyon filminin ortalama hasılatı 200 milyon dolardı.

Sonunda, CGI kendinden önceki tüm animasyon formlarının yerine geçti ve 2006'da Disney Pixar'ı devralarak Steve Jobs'ı en büyük hissedar yaptı, Lasseter ve Catmull'u

da yaratıcı çalışmaların en tepesindeki pozisyonlara getirdi. Birleşmenin beraberinde getirdiği çapraz üremenin sonucu olarak, Disney içeriği, Apple'ın iTunes videosunda piyasaya sürülen ilk içeriklerden biri oldu ve Apple da Pixar'ı destekleyen yeni bir medya yazılımı geliştirdi. Kuzey ve Güney California arasındaki, teknoloji şirketleri ve Hollywood arasındaki yeni sinerji pekiştirilmişti.

İnternetten nickelodeona dönüş

İnternet Hollywood'un temellerini sarstı. Neredeyse doksan yıl boyunca Hollywood yirminci yüzyılın en başarılı prodüksiyon ve dağıtım yayın modeliydi. Hollywood tarihinin büyük bölümü boyunca, toplu olarak dağıtılmış ve milyonlarca kişi tarafından tüketilmiş medyayı belli bir coğrafi bölgede yoğunlaşmış küçük bir grup üretti.

Bu durum, sergileyicilerin kısa filmler satın aldığı ve görüntüleri müzikle, diyaloglarla birbirine karıştırarak düzenleyip gösterime sundukları Hollywood öncesi dönemde geçerli değildi. Nickelodeonlar küresel dağıtımı yapılan medya ile yerel medyanın melezlenmiş haliydi –bunlara "*glocal*"* dendi– ki kendilerinden önceki yüzyıllara ait eğlence türlerinin çoğu da böyleydi: yerel gösterim salonu, önceden kaydedilmiş müzik ve sözlü hikâye anlatımı. On dokuzuncu yüzyılda (ve öncesinde) çok az sayıda varlıklı insan bir şehre gidebilir ve orada bir opera, konser veya tiyatro oyunu izleyebilirdi. Buna karşılık, gezgin gösteri

* Yerel niteliğiyle birlikte küreselleşmiş. (ç.n.)

grupları, yerli bir prodüksiyon veya mahalli bir resital en yaygın kültürel deneyimdi.

Hollywood ve yirminci yüzyıl medya teknolojisi (sesli film, televizyon ve radyo) her şeyi değiştirdi ve birkaç oyuncunun küresel bir izleyici kitlesine ulaşmasını mümkün hale getirdi. Vodvil oyuncuları Charlie Chaplin filmleri sayesinde tek seferde yüzlerce ekranda göründü. Eşzamanlı ses teknolojisi New York Filarmoni orkestrasını bütün küçük kasaba salonlarına kadar getirince sinema salonlarının piyanistleri kendilerine yeni işler bulmak zorunda kaldı. Yerelliğin eğlenceye kattığı kendine özgü lezzet büyük oranda kayboldu.

Uzun bir tarihi ölçekte değerlendirecek olursak, yirminci yüzyılın yayın modeli, dünya kültür tarihinde olağan seyrin dışında bir görüntüdür. İnternet sadece eğlence dünyasında yeni bir çağ açmakla kalmadı; yirminci yüzyılın tek kaynaktan çoğunluğa şeklindeki yayın modelini feshetti ve kitlesel medya ortaya çıkmadan önce var olan etkileşimi, yerel iştirakı ve kültürel değiş tokuşun çok kaynaktan çoğunluğa şeklindeki modelini geri getirdi.

Hollywood bu değişime liderlik etmek yerine tepki verdi fakat stüdyo sistemi aynı zamanda bu medya kümelenmesine ve iştirakına uyum sağladı. Hollywood için internet büyük bir meydan okumadır fakat şu ana kadar Hollywood'un internete tepkisi her zamanki o bilindik rekabet, uyum, fethetme hikâyesini yansıtmaktadır.

1992'de, medya araştırmacısı Henry Jerkins, "yasak bölgede metin avlayan" televizyon medya hayranları hakkında *Textual Poachers* adında bir kitap yazdı. Diğer araştırmacılar, televizyonu, tabiri caizse, kanepeye patates

çuvalı gibi yığılıp pasif bir biçimde tüketmeyen bu küçük alt kültür hakkında yazılanları merak ve hayranlıkla okudu. Jerkins'e göre, hayranlar, karakterlerle ilgili romanlar yazmak, televizyon şovlarındaki örüntüleri yeniden düzenlenmiş videolar kanalıyla açığa vurmak ve ortak değerler etrafında bir araya gelmiş topluluklarda başka hayranlarla tanışmak için televizyonu bir başlangıç noktası olarak kullandı. 2008'de, Jerkins, *Convergence Culture* isimli bir kitap daha yazdı ve önceki kitabında açıkladığı eğilimlere benzer pek çok eğilimi burada tanımladı fakat bu sefer konu küçük bir alt kültür değil, ana akım medya izleyiciliğiydi.

İnternet çağında medya tüketicisi aktif ve katılımcıdır. Televizyon izlerken aynı anda sohbet odalarında fikirlerini paylaşırlar. Sinema filmlerini popüler kültürü yorumlayan müzik videoları şeklinde yeniden kesip düzenler. Başkalarının okuması için internete kendi amatör kurgu hikâyelerini yüklerler. Video oyunlarının bilgisayar grafik motorlarını kullanarak sinema filmleri yapar ve buna "machinima" denir. Film pazarlama anlaşmalarını ifşa eden gülünç tanıtım filmi taklitleri yaparlar. İkincil karakterlerin yaşamlarını keşfetmek için televizyon dizilerinden klipler derlerler. Medya tüketicilerinin aynı zamanda birer prodüktör olduğu yeni bir medya kültürü doğmuştur.

2005'te, en popüleri YouTube olan bir dizi çevrimiçi video internet sitesi piyasada belirmeye başladı ve kullanıcılara video yükleme ve paylaşma imkânı sundu. Daha ortaya çıkar çıkmaz YouTube'e yüklenen videoların çokluğu, yaratılarını paylaşmak isteyen aktif izleyicilerin ve *remix* topluluklarının bastırılmış arzularının bir dışavurumuydu.

Hollywood stüdyoları internete birkaç farklı şekilde tepki verdi ve medya izleyicilerinin artan katılımını yavaş yavaş kabul etti. Önce bazı stüdyolar hayranları sindirmek için telif hakkı kanununu kullandı. Örneğin, bir hayranı *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* filmini yeniden düzenleyip uzun siyasi demeçleri azalttı ve saldırgan Afro-Amerikan tiplemesi çağrışımlı dijital karakter Jar Jar Binks'in ekran süresini en aza indirdi. George Lucas, *The Phantom Edit* isimli bu videonun dolaşımını mahkeme kararıyla engelletti. NBC, *Saturday Night Live* isimli televizyon şovu için hazırlanan "Lazy Sunday" videosunu sessizce yükleyerek Youtube sularını test etti fakat video beş milyon izleyiciye ulaşınca onu YouTube'den kaldırmak ve NBC'nin internet sitesine, ayrıca reklamla desteklenen ortak teşebbüsü Hulu'ya yüklemek zorunda kaldı. Creative Artists Agency (CAA) isimli yetenek ajansının bir çalışanı, tecrübeli film yapımcıları ile birlikte el altından *Lonelygirl15* (2006-2008) adında bir video günlüğü ya da "*vlog*" hazırladı ve profesyonel yeteneklerin yeni internet türlerinin kalitesini yükseltebileceğini gösterdi. Daha geniş bir ölçekte, YouTube'a teklif vermiş ama onu Google'a kaptırmış olan medya konglomera şirket Viacom, bu video paylaşım sitesini toplu telif hakkı ihlali gerekçesiyle dava etti; sonuçta zafer YouTube'un oldu.

Zaman içerisinde, Hollywood stüdyoları YouTube ile birlikte çalışmayı öğrendi ve kullanıcı yapımı videolara kapılarını açtı. 2007'de, YouTube hem korsan medyayı engelleyen hem de prodüktörlerin kullanıcı tarafından yüklenen materyallerden kazanç elde etmesine olanak sağlayan bir İçerik Kimliği sistemi kurdu. Bu sistemle

stüdyolar video ve ses arşivlerini YouTube'a yükler. Bir kullanıcı bir video gönderdiğinde sistem onu stüdyo arşivlerinde tarar. Stüdyoların videoları engelleme seçeneği vardır ki ilk başta pek çoğu bu seçeneği kullanmıştır ve ara sıra anlaşmazlıklar mahkemeye taşınmıştır. Ancak, stüdyoların videoların yayımlamasına izin verme seçeneği de vardır ve bu durumda elde edilen reklam geliri Google ile orijinal prodüktör arasında paylaşılır. Bu uygulama gitgide yaygınlaşmaktadır.

Kullanıcı tarafından üretilen içerikten stüdyolar kazanç elde eder ve bazı durumlarda popüler YouTube içerik sağlayıcılar ya da bilinen adıyla "YouTube yıldızları" da kendi videolarından gelir elde edebilirler. Buna ek olarak, pek çok YouTube yıldızı daha büyük medya şirketlerinden iş teklifleri almışlardır. Medya konglomeralarının ve onların artık pasif olmayan izleyicilerinin yaratıcı ve finansal ekosisteme birlikte katılabildiği melez bir ekonomi doğmuştur.

Tüketici ürünü medyadaki ani yükseliş, stüdyoların daha büyük medya franchise'larına doğru ve "transmedya hikâye anlatımı" olarak bilinen uygulamaya, yani tüm medyayı dolaşan hikâyelerin ve karakterlerin olduğu çadır direği filmler yapmaya doğru ilerlemesi için tamamlayıcı niteliktedir. Örneğin, *Matrix* (1999-2003) franchise'ının anlatısı filmlerde, bir animasyon dizisinde, video oyunlarında ve internet forumlarında işlenerek açığa kavuşmuş ve yayılmıştır. Ünlü bilim kurgu dizisi *Battle Star Galactica* (2004-2009) prodüktörleri, anlatıyı yönlendirirken hayran topluluklarıyla çevrimiçi ortamda aktif bir biçimde iletişim kurmuşlardır. Ayrıca, pek çok medya şirketi, film

karakterlerinin oyuncak figürleriyle oynama ya da sevilen filmlerden çeşitli sahneler canlandırma deneyiminin sanal bir dengi olan *mashup* yapma motorları, tüketicinin ticari medyayı yeniden düzenlemesine olanak veren yazılımlar geliştirme denemeleri gerçekleştirdi. Medya şirketleri bu deneyler sırasında kullanıcılar üzerinde çeşitli derecelerde kontrol uyguladı. Ancak, atılan adımlar küçük olsa da, tüketicilerin ve konglomera şirketlerin, amatörlerin ve profesyonellerin aynı medya tabiatında bir arada bulunduğu melez bir medya kültürüne doğru gitmektedir.

Hollywood stüdyoları daha fazla internet içeriği üretmeye başlarken, tıpkı televizyonun ilk günlerinde olduğu gibi, yazarlar kontratlarının bu yeni medya alanını kapsamadığını fark etti. 2008'de Hollywood yazarları greve gitti ve eserlerinin çevrimiçi gösterimlerinden tazminat talep etti.

Bu yazar grevinin hesapta olmayan bir sonucu olarak, son derece başarılı yazar-yönetmen Joss Whedon, onun arkadaşları, ailesi ve sık sık birlikte çalıştığı ortakları tarafından yapılan ve kendi kendini finanse eden üç bölümlük bir video opera ortaya çıktı. *Dr. Horrible's Sing-Along Blog* (2008) adındaki bu üçleme hayranlar arasında popüler bir internet türünün, *vlog*'un kurgulanmış versiyonudur. Üçleme, isminde eski bir izleyici etkileşim biçimine, ekrandaki şarkı sözleri üzerinde zıplayan bir top bulunan bir *sing-along** filme alaycı biçimde gönderme yaparak bu yeni türü hem över hem de eleştirir. Tıpkı hayranların yaptığı çalışmaların sık sık ikincil veya hak ettiği değeri görmemiş

* Şarkıya eşlik etmek. (ç.n.)

karakterlerin yaşamlarını keşfetmesi gibi, *Dr. Horrible* da yanlış anlaşılmış uğursuz bir süper kahraman olan kötü karakterin hayatını inceler.

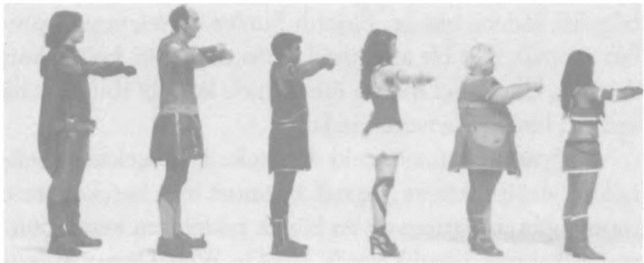
Dr. Horrible, elde ettiği kült şöhret sayesinde Hulu, iTunes ve DVD'de kazanç getiren bir hit oldu. Ayrıca, kadın başrol oyuncusu Felicia Day bir internet şöhreti olarak takdim edildi. *Dr. Horrible*, internetin mümkün hale getirdiği tüm yeni tür, şöhret ve dağıtım modellerini her aşamasıyla öne çıkardı. İnternet medya piyasasına pek çok yeni oyuncu katılmaya başladı ve Hollywood bu sefer de bu yeni bağımsız prodüksiyon devrinin meydan okumasıyla karşılaştı. Örneğin, *Dr. Horrible*'dan sonra Felicia Day'in video oyunları tutkunlarını konu alan kendi YouTube dizisi *The Guild*'in (2007-2013) ikinci sezonu yayımlandı ve bu sefer maddi kaynak Day'in küçük firmasından ya da geleneksel bir medya şirketinden değil, yazılım devi Microsoft'tan geldi.

Stüdyoların çevrimiçi film ve televizyon dağıtımı üzerindeki kontrolü sıkılaştırmaya yönelik sonraki çabaları genellikle geri tepti ve Hollywood sistemi dışında ortaya çıkan medya prodüktörlerinin sayısını daha da artırdı. Hollywood video yayımlama lisans ücretlerini yükseltince, abonelerine medya akış hizmeti veren en büyük iki servis Netflix ve Amazon video prodüksiyonuna geçti. Bu yeni ücretleri ödemek istemeyen Netflix ve Amazon, internetin o sözde büyük verisini sonuna kadar kullandıysa da, yeni video içeriği yaratmak konusunda saldırgan ve çok farklı yaklaşımlar benimsedi.

Netflix çevrimiçi video akışı sunmaya 2007'de başladı ve Netflix video akışları birkaç yıl içerisinde ABD inter-

net trafiğinin üçte birinden fazlasına tekabül ediyordu. Hollywood stüdyoları kendi filmlerinin ve TV şovlarının lisansı için piyasanın çok üzerinde ücretler talep etmeye başlayınca, Netflix, muazzam miktardaki kullanıcı verileri ile birlikte video prodüksiyon işine girdi. Netflix küçük bağımsız filmlere ve belgesellere sponsor oldu fakat ilk büyük ölçekli video prodüksiyon girişimi, aynı adı taşıyan bir İngiliz dizisinin yeniden yapımı olan 2013 tarihli *House of Cards* dizisiydi.

House of Cards'ı yapmak bazı açılardan güvenli ve Eski Hollywood tarzı bir karardı. Önden pazarlanmış bir esere dayanıyordu, kendini kanıtlamış bir yönetmen, David Fincher imzası taşıyordu ve başrolde ünlü aktör Kevin Spacey oynuyordu. Bu filmi farklı yapan unsur, Netflix'in



12. Microsoft, Felicia Day'in başarılı web dizisi *The Guild*'i, YouTube, Xbox ve diğer internet video platformlarındaki hayran kültürü aracılığıyla ticari pazara erişim sağladıktan sonra satın aldı. "(Do You Wanna Date My) Avatar" adlı müzik videosunda *The Guild* oyuncuları sanal alemdeki avatarları gibi giyinmiş halde gösterilerini sunuyor.

prodüksiyon ekibinin, o zamana kadar müşterilerin servis aracılığıyla izlediği her filmi ve televizyon şovunu zaten biliyor olmasıydı. Bu veriyi prodüksiyonla ilgili kararlarında bilgi amaçlı kullandılar. *House of Cards* çok önemli ve popüler bir başarıydı ve ardından Netflix hit olmuş çok sayıda yapım gerçekleştirdi. Fox'un iptal ettiği komedi dizisi *Arrested Development*'ın (Netflix 2013-günümüz) yeni sezonları ve özgün dizi *Orange is the New Black* (2014-günümüz) gibi.

Aynı şekilde, kullanıcı verileri içinde yüzen Amazon da değişik bir yaklaşım benimsedi. Kullanıcılarına en sevdikleri yapımları oylama imkânı sunarak yeni video projeleri için kitle kaynak kullanımına başvurdu. Akla ilk olarak Netflix ve Amazon'un medya prodüksiyonlarına yön verirken tecrübeli internet kullanıcılarından oluşan bir kalabalıktan istifade ettiği gelebilir, fakat bu veriler her iki şirketin de yaratıcı kararlar alırken kullandığı çok sayıda bilgiden sadece biridir. Başarılı filmler ve televizyon şovları yapmak için bir algoritma varsa da henüz keşfedilmiş değildir. Çevrimiçi medya üretiminde liderlik rolünü hâlâ yaratıcı bireyler oynamaktadır.

Hollywood, daha önceki dönemlerde gerçekleşen teknolojik değişiklere ve başarılı bağımsız film hareketlerine yaptığı gibi, internete de en büyük rakiplerini kendi bünyesine katarak karşılık verdi. 2014'te Walt Disney en popüler YouTube kanalı olan Maker Studios'u 500 milyon dolardan fazla bir ücrete satın aldı. Daha küçük çapta bir satın alma ise Felicia Day'in YouTube kanalı Geek and Sundry için gerçekleşti ve Warner Bros.'un alt kuruluşu Legendary Pictures kanal için açıklanmayan bir ücret öde-

di. Philadelphia merkezli kablolu yayın şirketi Comcast, NBCUniversal film ve televizyon stüdyolarını bünyesine katmak suretiyle, dikey bütünleşmiş bir güç merkezi olarak ortaya çıktı. Comcast aynı zamanda Xfinity adında büyük bir çevrimiçi yayın akışı servisine sahiptir ve bu servis Netflix ve Amazon'un maddi gücünün artık karşılamaya yetmediği çoğu içerik lisansını satın almıştır.

Teknolojik ve kültürel değişiklikler, 1910'lardan beri olduğu gibi, Hollywood'un karşısına yeni meydan okumalarla çıktı. Öyle ki, stüdyo sisteminin biraz silkelenip değişmesi kaçınılmaz hale geldi. Yine de, yakın gelecekte Hollywood'un büyümeye, güçlenmeye ve küresel medya prodüksiyonuna hükmetmeye devam etmeyeceğine dair henüz herhangi bir belirti yoktur.

Öte Okuma

Anderson, Cristopher. *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Bach, Steven. *Final Cut: Dreams and Disaster in the Making of Heaven's Gate*. New York: William Morrow, 1985.

Balio, Tino (yay. haz.). *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. New York: Random House, 2013.

Beauchamp, Cari. Without *Lying Down: Francis Marion and the Powerful Women of Early Hollywood.* Berkeley: University of California Press.

Belton, John. *Widescreen Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Biskind, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And-Rock'n Roll Generation Saved Hollywood.* New York: Simon & Schuster, 1998.

Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Decherney, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet.* New York: Columbia University Press, 2012.

Doherty, Thomas. *Hollywood and Hitler, 1933-1939*. New York: Columbia University Press, 2013.
Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immortality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 2013.
Elsaesser, Thomas. *The Persistence of Hollywood*. New York: Routledge, 2011.
Gabler, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Anchor, 1988.
Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System: A History*. Londra: British Film Institue, 2005.
Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
Harmetz, Aljean. *The Making of Casablanca: Bogart, Bergman, and World War II*. New York: Hyperion, 2002.
Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2008.
Jewell, Richard B. *The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945*. Malden, MA: Blackwell, 2007.
Lewis, Jon. *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York: NYU Press, 2000.
Mask, Mia (yay. haz.). *Contemporary Black American Cinema: Race, Gender, and Sexuality at the Movies*. New York: Routledge, 2014.
McDougal, Dennis. *The Last Mogul: Lew Wassermann, MCA, and the Hidden History of Hollywood*. Cambridge, MA: Da Capo, 2001.
Muscio, Giuliana. *Hollywood's New Deal*. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Henry Holt, 1996.
Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Gözden geçirilmiş baskı. New York: Vintage, 2012.
Thompson, Kristin. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*. Londra: British Film Institute, 1986.

HOLLYWOOD

PETER DECHERNEY

Türkçesi: ELİF ÜNVER

BU KELİMENİN ÇAĞRIŞTIRDIĞI TÜM O SİNEMATİK VURGU HERKESİN HAYATINDA AZ YA DA ÇOK BİR İŞLEVE, BİRÇOK DENEYİM VE ANIYA KARŞILIK GELİR. BİRLEŞİK DEVLETLER KAYNAKLI KÜRESEL BİR SANAYİ OLDUĞU DA HERKESİN MALUMUDUR AMA TÜM BU AYRINTILAR HÂLÂ ETRAFLI BİR ÇÖZÜMLEMEYİ HAK EDER. ZİRA TELİF HAKKI SAVAŞLARINDAN BAĞIMSIZ STÜDYO PROJELERİNE, DEVASA BİR PROPAGANDA AYGITI OLARAK İŞ GÖRMEKTEN TÜM DÜNYAYA HÜKMEDEN BİR KÜLTÜREL KODLAYICI OLMAYA DEK, HOLLYWOOD HER RENK VE KİSVEDE FARKLI BİR TARTIŞMANIN FİTİLİNİ ATEŞLER. GELİŞEN TEKNOLOJİLER, STAR SİSTEMİ, ÖNCE TELEVİZYONUN, SONRA DA İNTERNETİN BAŞINI ÇEKTİĞİ HEYBETLİ MEYDAN OKUMA, TÜM BUNLAR HOLLYWOOD'U DÜZ ANLAMIYLA İMLEDİĞİ HER ŞEYİN ÖTESİNE TAŞIR VE BU ÇALIŞMA DA TÜM BU DİNAMİKLERE TEK TEK VE ÖZENLE ODAKLANIYOR.

Kültür Kitaplığı: 185; Sanat: 26





D